ADOLFO
VENTURI
L'ARCHITETTURA
DEL
QUATTROCENTO
PARTE SECONDA
ULRICO
HOEPLI
EDITORE
MILANO
MDCCCCXXIV

A. VENTURI

L'ARCHITETTURA
DEL
QUATTROCENTO

PARTE SECONDA

CON 744 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1924

INDICE

Sant'Ambrogio, palazzo delle Dame a Vigevano, Santa Maria delle Grazie, arcone della chiesa maggiore di Abbiategrasso — Continuazione delle forme bramantesche a Roma.

Bramantino: edifici a sfondo delle sue pitture, la cappella di San Nazaro.

Edifici in Milano con tradizionali forme lombarde commiste alle bramantesche: cortili di casa Silvestri, di quella dei Castani, di altra in via Valpetrosa, di casa Ponti; porta di casa Mazzanica a Milano, palazzo Orlandi a Pavia.

Cesare Cesariano: la decorazione della sagrestia di San Giovanni Evangelista a Parma — Incerte tracce dell'opera del Cesariano a Reggio d'Emilia, sua patria — Orme a Carpi in San Niccolò, nel duomo, nella Sagra, nel Castello dei Pio; a Cremona, nella canonica e nel chiostro di Sant'Abbondio.

Altri esempi d'arte lombarda post-bramantesca: San Vittore a Meda, San Sebastiano a Biella.

Cristoforo Solari: completamento della fronte della Certosa di Pavia; claustro di Santa Maria presso San Celso a Milano; crociera e tiburio di S. Maria della Passione in Milano; crociera e abside del duomo di Como.

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure; gli altri le pagine del testo.

INDICE DEGLI ARTISTI

ERRATA-CORRIGE

Pag. 168, linea 22: *S. Maria di Piazza*, invece di: *S. Maria di Villa.*

» 220, sotto la figura: *Palazzo della Posta*, invece di: *Palazzo Della Porta.*

» 277, linea 7: *Martin Contarini*, invece di: *Marin Contarini.*

» 429, linea 9: *Scifoni*, invece di: *Frisoni.*

» 449, sotto la figura: *Bologna* (*dintorni di*), *Certosa*, invece di: *Bologna, S. Francesco.*

» 456, sotto la figura: *San Giovanni*, invece di: *San Giacomo Maggiore.*

» 549, ultima linea: *Mario Coducci*, invece di: *Mauro Coducci.*

AVVERTENZA

Le zincografie riproducenti monumenti del Piemonte, senza indicazione del nome del fotografo, sono state tratte dalle fotografie che, con atto generoso, l'Avv. Pia ha largito agli studiosi, donandole alla R. Galleria di Torino.

I disegni illustrativi, gentilmente fornitici da Don José Lazaro, di edifici d'Avila, Oña, Valenza sono opera di VICENTE CARDERERA.

L'ARCHITETTURA
DEL QUATTROCEMTO

Parte II.

I.

TRADIZIONE GOTICA DELL'ARCHITETTURA NELL'ITALIA MERIDIONALE

NELL'ABRUZZO: il Castello di Celano, porte di Santa Marta di Rosciolo e di Sant'Agostino in Cittaducale, chiesa di Collemaggio, palazzo dell'Annunziata e casa Tabassi a Sulmona. — NELLE PUGLIE: la guglia della Cattedrale di Soleto e il campanile della chiesa di Corigliano. — NELLA CAMPANIA: architettura angioina a Napoli, apparizione dello stile aragonese-catalano in Castelnuovo, contaminazione tra forme toscane e meridionali spagnolesche in palazzo Cuomo, diffusione di forme aragonesi a Carinola e nel palazzo del principe a Fondi. — IN SICILIA: architetture siculo-spagnole rispecchiate da Antonello da Messina, esistenti a Taormina, Milazzo, Randazzo, Siracusa, Ragusa inferiore, Modica, Piazza Armerina, Girgenti, Palermo, Pietraperzia, Sciacca, Trapani. Sviluppo dell'architettura siciliana per opera di Matteo Carnelivari. — IN SARDEGNA: influssi catalani nelle architetture di Cagliari Oristano, Iglesias, Sedini, Portotorres.

Il Rinascimento, con le sue conquiste umanistiche, quasi non tocca l'Abruzzo,[1] le cui città chiuse nella cerchia dei monti ritessono durante il Quattrocento, con gusto orientale per il colore, fantastici parati sulle facce piane degli edifici; ricompongono tortili capricciose trame gotiche ai superbi portali. Dal 1392 ebbe principio la costruzione, compiuta verso la metà del secolo XV, del Castello di Celano, ove le forme gotiche delle finestre, delle arcate d'ingresso, dei capitelli del cortile, dominano gli elementi scarsi del Rinascimento: le loggette han capitelli ionici e pur sono ancora così schiettamente medieve nell'ardito sporto, aggrappate come nidi alla quadrata mole! Una scritta sull'architrave ci avverte che il portale di Santa Marta di Rosciolo, con triplice arcata ogiva e colonne tortili, fu compiuto, per opera dei maestri Giovanni e Martino, nel 1443, come il rosone magnifico, la cui rota evoca le più eleganti trine del gotico fiorito. Dal 1450

[1] Cfr. Pietro Piccirilli, *La Marsica*, appunti di storia e d'arte, Trani, 1904; Antonio Muñoz, *I monumenti danneggiati nelle regioni limitrofe al Lazio e all'Abruzzo*, in *Bollettino d'Arte*, Roma, MCMXV, pp. 50-112.

data la porta della chiesa di Sant'Agostino in Cittaducale, che nella maestà pacifica delle ampie arcate degne di un cosmatesco portâle romano, sembra ricondurci ai timidi innesti del gotico sull'arte romanica.

Creazione attraente di quest'arte abruzzese, prodiga di ricami, nata in una terra dove l'oreficeria e la trina sono le arti in maggior fiore, è la pittoresca fronte della chiesa di Collemaggio (fig. 1), stellata di quadrilobi rossi in campo bianco: tre oculi di appariscente lavoro, tre adorni portali, interrompono, disposti in ordine ritmico, quell'agreste coltre fiorita. Un rude arcaistico tagliapietra ha scolpito, nel secolo XV, il portale maggiore (fig. 2), evocando forme gotico-venete nelle ritorte spire dell'archivolto, e richiamando, per tale affinità d'ispirazione, le porte dei maestri dalle Masegne con torricciuole o teorie di nicchiette cuspidate.

Quest'adorno frontespizio, famoso tra i molti che l'Abruzzo ha sovrapposti alle antiche chiese, senza curar i nessi architettonici del corpo d'edificio con l'adorno paravento che lo cela, e il palazzo dell'Annunziata a Sulmona[1] (fig. 3), sono l'espressione massima dell'arte abruzzese durante il Rinascimento. Finestre e porte, ricche di trafori, fregi corallini di fogliame e figure, teorie di pilastri con statue, compongono il delizioso prospetto, lato e piano come quello delle chiese d'Abruzzo, ma culminante in un alto coronamento concavo, quale si vede nei palazzi senesi. Gli alti fasci di pilastri e colonne che reggon le statue, vertebre salienti del piano edificio, sostituiscono l'effetto dei contrafforti gotici, e dovevano ripetersi lungo tutto il secondo ordine, come provano le colonnine ai lati della più antica finestra. L'esuberanza fantastica dell'ornato, che trasforma anche questa facciata, ove già appaiono classiche riquadrature, in una superba copertina gotica, ottiene un risultato rarissimo d'intonazione fra le parti compiute in tempi diversi, da artisti diversi: le successive fasi creano una prodigiosa armonia di colore.

---

[1] Pietro Piccirilli, *Monumenti abruzzesi: il palazzo della SS. Annunziata in Sulmona*, in *Rassegna d'Arte*, luglio-agosto 1919.
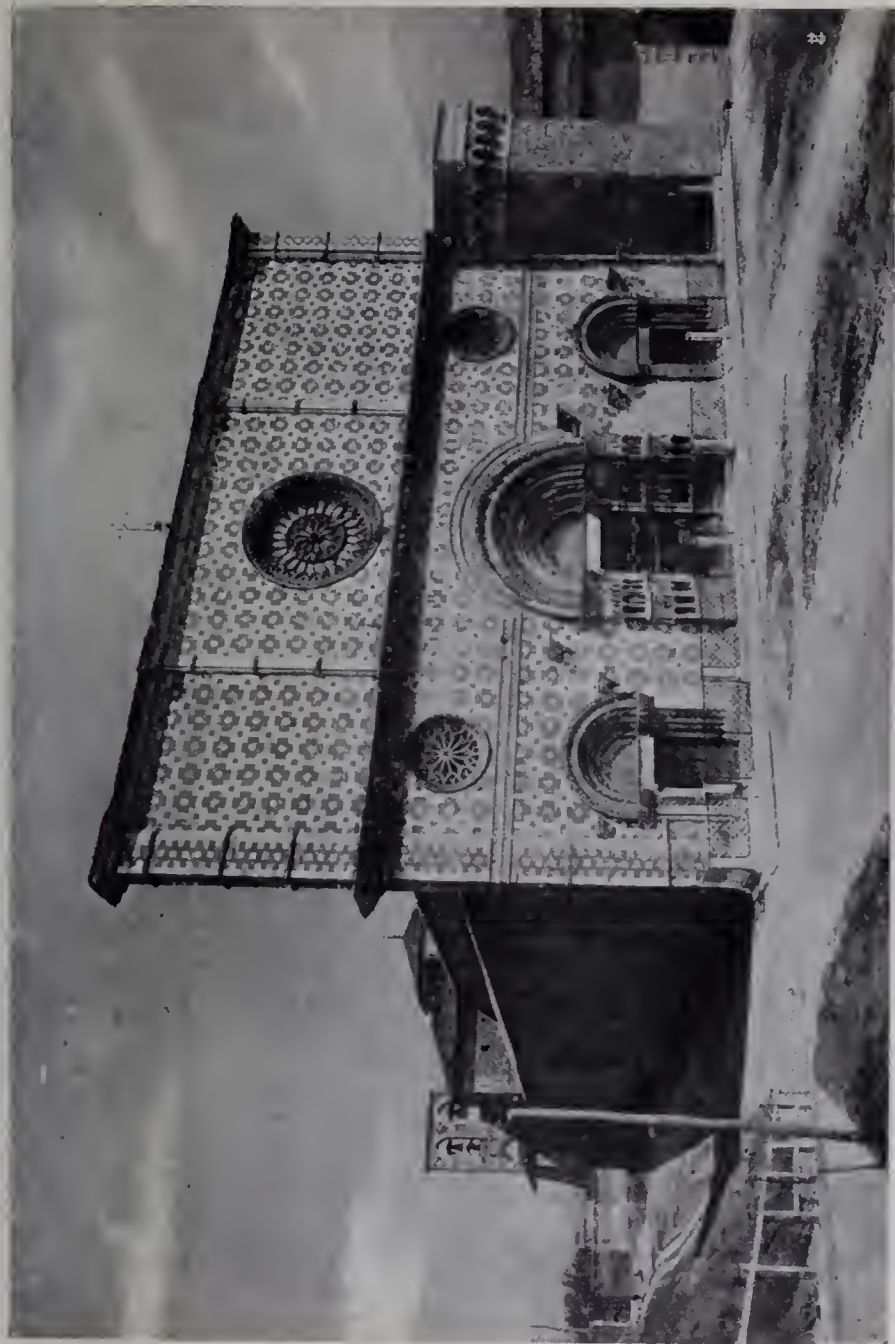
Fig. 1 — Aquila (dintorni di): Chiesa di Santa Maria di Collemaggio.
(Fot. Alinari).

Al capriccio gotico fiorito della porta ogivale (figg. 4 e 5), risonante di note meridionali, fervido e scapigliato, succede, a

Fig. 2 — Aquila (dintorni di), Santa Maria di Collemaggio: Portale maggiore (Fot. Alinari).

breve distanza di tempo, il fregio che cinge l'edificio di un orlo di merletto prezioso, rapida altalena di figurette minutissime

Fig. 3 — Sulmona: Palazzo dell'Annunziata.

lungo i festoni guizzanti dello stelo conduttore. Dalle mani che han lavorato questa fine orlatura è uscita certamente la trina

Fig. 4 — Sulmona, Palazzo dell'Annunziata: Primo portale. (Fot. Alinari).

marmorea della più antica trifora, culmine fantastico dell'arte abruzzese. Il marmo, scavato, assottigliato in lamine duttili

nei festoni d'alloro, nei fiori quadrilobi, nei raggi del monogramma, prende alla luce sensibilità di foglia metallica sotto

Fig. 5 — Sulmona, Ospedale dell'Annunziata: Particolare della prima porta. (Fot. Alinari).

il cesello di un orafo sapiente; fiorisce di guizzi luminosi e di faville; gli angeli adolescenti, impacciati nel passo dal fruscio

piumoso delle lunghe vesti, richiamano, come le fini lignee statue dei Dottori, i tardi seguaci di Tino da Camaino.

Fig. 6 — Sulmona, Ospedale dell'Annunziata: Trifora.
(Fot. Alinari).

L'arte dell'Abruzzo non ha, nel Quattrocento, esempio più radioso di questa singolare finestra-tabernacolo, con archi ogivali agghindati da un frastaglio di trine e sorretti da colonne a

scaglie, sguanci gotici inflessi, scavati in nicchie per le Virtù, coronamento rettangolare inghirlandato d'alloro e adorno di un chiesastico stemma retto da angeli nell'ombra di un vano. I ricordi medievi si adunano: leoni cariatidi, consesso di Virtù in cattedra; persino i capitelli delle colonne esterne richiamano forme antiche romaniche, ma di tutti questi anacronismi l'artista raffinato crea il più malioso poema di colore composto da artista abruzzese, una incessante vicenda di bianco e nero, per i giochi della luce nella rete fitta che avvolge le colonne, i frastagli dei catini di nicchia, dei pennacchi e degli archi, l'ondato sguscio dei tralci d'alloro e dei raggi di sole della grande ruota, che gli angeli tengono, con sincrono gesto guardingo, in bilico sul vuoto, stagliandosi con nitor di cammeo nel velluto d'ombra del fondo. E l'orlo stellato della cornice che cinge il fregio, la grana fitta dei grappoli staccati dall'ombra dei fondi tra i girali di vite, la folla delle figurine, che scivolano, si rimpiattano e sbucano dai festoni oscillanti del tralcio nel miniaturistico fregio, compongono un tutto armonioso con la complessa architettura ammantata di merletti.

Con la seconda porta della fronte (fig. 7), noi giungiamo al 1480 circa, in pieno mondo classico, che si rispecchia nelle proporzioni ampie e squadrate, nel massiccio timpano albertiano, nei festoni annodati allo scudo sull'architrave e nei tralci pendenti da anella lungo gli stipiti. L'ispirazione fiorentina è evidente, sebbene il lavoro del marmo e il tipo stesso delle statue, la Madonna austera, scolpita con opulenza di rilievo in mezzo a una nidiata d'angeli, dimostrino che ci troviamo anche qui davanti a un artista locale, soggiogato dall'arte toscana, memore del Ghiberti nelle chiomate teste sporgenti da anelloni, nelle nicchie scavate ad ospitar statuine. Ma tale affinità è solo superficiale richiamo di motivi in un organismo ampio roccioso e forte, che nulla più tiene dell'esile linea ghibertiana, e che lo scultore mette genialmente all'unisono con le precedenti forme della facciata, valendosi di una ricca incrostazione marmorea, sprofondando la luce della porta dietro i pilastri che ne sorreg-

gono il greve frontespizio, traforando l'architrave, ondulando foglie e nastri, rompendo con mensole e con le basi dei pilastri

Fig. 7 — Sulmona, Ospedale dell'Annunziata: Seconda porta.

la nitidezza geometrica del profilo interno, innalzando dal triangolare frontone acroteri. La profondità dello strombo, che

incassa la porta non vasta entro la classica edicola fastosamente addobbata, origina ombre pittoresche; la teoria di sgusci nel fregio, leve ferrigne che staccan il timpano dall'architrave, l'alternativa di mensole e cassettoncini sui lati del frontone, la

Fig. 8 — Sulmona, Palazzo dell'Annunziata: Bifora.

varietà dei rilievi, accordano il maestoso portale classico con le grazie del traforo gotico prodigate, dallo scultore precedente, alla trifora.

Lo stesso accordo di note si ripete tra la prima e la seconda finestra (fig. 8), racchiusa in un'arcata a strombo e coronata da un frontispizio classico. I corridietro che formano le oscillanti candelabre dei pilastri, i trafori dei pennacchi d'arco e della

lunetta, composti di anella, di quadrilobi, di rose, grata metallica sotto il nimbo dell'archivolto, la colonna balaustra, disegnata con la grazia pittoresca di un Omodeo, assimilano l'adorna bifora del Rinascimento alla trifora gotica. L'artista sentì profondamente la legge d'armonia, ed afforzò gli scuri, complicò le trame, raggiunse con l'ornato effetti intensi di colore. Il prodigio si ripete ancora nell'ultima fase della costruzione, fra il 1519 e il 1522; il volger degli anni spiega lungo il scenografico prospetto, con l'attrattiva di forme varie, dell'imprevisto continuo, una miracolosa sinfonia di colore.

Le forme del portale più antico hanno echi in Sulmona, nelle bifore di casa Tabassi (fig. 9), incluse da un arco ogivale, pesantemente trapunto; persino le colonnine dei margini dispaiono sotto un denso involucro di foglie. A differenza della pomposa bifora, il portale di casa Tabassi (fig. 10), ad arco ripiegato, imitazione provinciale di modelli napoletani, si disegna semplice e cupo.

Anche fuori d'Abruzzo troviamo l'accordo, in uno stesso edificio, fra tarde forme gotiche e forme del Rinascimento, nel palazzo Vitelleschi di Corneto Tarquinia,[1] con finestre ogivali chiuse da una cornice di foglie, e adorne di borchie simili a quelle che diamantano gli orli del fregio nel palazzo dell'Annunziata, addobbate pesantemente, nell'arco, da una trama fitta di girali. Per lo spessore dell'ornato, l'ampia porta, la cui massiva inquadratura albertiana s'ammanta di corridietro, di conchiglie, di frutti, esempio tra i maggiori dell'arte di Giovanni Dalmata, si mette all'unisono con le finestre di stampo gotico e il bugnato a squame, lorica metallica sul chiuso, cupo edificio.

* * *

In contrasto con la tradizione d'arte angioina e spagnola a Napoli, ci appare l'esempio maggiore dell'arte pugliese al limitare del Quattrocento: la *guglia* della Cattedrale di Soleto[2]

---

[1] V. ADOLFO VENTURI, *L'architettura del Quattrocento*, vol. VIII della *Storia dell'Arte Italiana*, parte I, p. 627, fig. 468.

[2] Non del tempo di Raimondello, morto il 17 gennaio 1395, ricostruttore della chiesa di S. Caterina in Galatina, ma del tempo di Gian Antonio Orsini, principe di Taranto, suo figlio (Cfr. E. BERNICH, in *Napoli Nobilissima*, 1912, p. 75).

Fig. 9 — Sulmona, Casa Tabassi: Bifora.

(fig. 11), fastosa nella veste di merletto greve. La costruzione è organica e imponente: i cubi allungati dei piani, aperti da

Fig. 10 — Sulmona, Casa Tabassi: Portale.
(Fot. Alinari).

regali bifore, sono afforzati da due catene di cornici che legan gli stipiti delle quattro finestre alle lesene degli angoli; due cor-

Fig. 11 — Soleto, Cattedrale: Guglia di Ramondello Orsini.
(Fot. Alinari).

nici d'archetti orlan di trine i piani, rastremati a cominciare dal terzo, guardato agli angoli da quattro mostri alati che aumentano l'ampiezza del coronamento, mentre il quarto è chiuso da una terrazza con parapetto a gotici trafori, sulla quale poggia, come lanterna di faro, la vetta del campanile. La pompa della decorazione aumenta di piano in piano: la finestra inferiore (fig. 12), angusta bifora gotica, trae coloristica ricchezza dalla colonnina tortile, dal greve coronamento di grosse funi, di meridionali borchie a stella, e dal rilievo statuario dei leoni aggrappati all'abaco dei capitelli; nella seconda bifora, i fasci degli stipiti non si formano di colonnette sottili e nude, di semplici bastoncelli, ma di spessi fusti decorati a doppia spiga, evocazione, in turgide forme, dei bicromi steli di Monreale, dei sarcofagi svevi di Palermo, degli amboni romanici di Campania. Filze di cuspidi costellano lo spazio tra colonna e colonna, arco ed arco, ad accentuare lo sfolgorio di una schiacciante ricchezza; altre cuspidi sospendono una frangia di sfaccettati diamanti al davanzale della finestra.

In vetta all'edificio, la pompa raggiunge il colmo: le doppie frange di trina che inghirlandano i piani inferiori si ripetono, sopra l'adorno terrazzo, come guernizione e sostegno al parapetto delle finestre, sprofondate e oppresse dal rilievo e dalla pompa cromatica dei fasci di colonne. E i mostri, che appuntan dall'alto del terzo piano lo sguardo sulla vastità infinita dell'orizzonte pugliese, dominano le alte bifore, roteando attorno il fantastico tiburio, che svolge ai nostri occhi, sempre più fitta e complessa, la rete colorata delle intrecciature. Imperiosa espressione di ricchezza, il turrito campanile, che al sottile agliforme gotico nordico ha rapito il titolo, in questo caso esotico e strano, di guglia, domina col suo fasto opprimente e superbo, con la magnifica e faticosa complessità del suo tessuto di trine, la vastità sconfinata, l'uniforme luce, la grandezza monotona e divina del piano pugliese.

In veste meno pomposa, il modello della guglia di Soleto si rispecchia nel campanile della chiesa di Corigliano (fig. 13), di

Fig. 12 — Soleto Particolare della guglia di Ramondello Orsini.
(Fot. Alinari).

pianta quadrata, con tre ordini coronati da doppia serie di archetti trilobi, inclusi, nel piano medio, in una piccola ogiva,

Fig. 13 — Corigliano: Cattedrale.
(Fot. Alinari).

negli altri due in archi a pieno centro. Bifore, anch'esse affini, nel centro a cuore dell'arco geminato, a quelle della *guglia*, ma

ora alterate, si aprono nel piano superiore; lunghe lesene, rispecchianti, pur nella loro estrema sottigliezza, forme del Rinascimento, s'innalzano da piano a piano; semplici volute sostituiscono le mensole varie del campanile di Soleto, in forma di teste, di fogliami, di rose, di nastri pieghettati: scompaiono le cuspidi che diamantavano pittorescamente gli orli di ogni piano, le balze del corrusco abbigliamento imposto a quella torre: la rinascita traduce in forme più semplici il superbo esemplare, elevando la quadra torre campanaria, vigilata, anch'essa, da leoni scolte sull'orlo degli scudi. E come la tradizione coloristica a lungo viva in territorio pugliese, è dimostrato dalla trapunta rete che si stende, tra un alone di mensole e ricamate cornici, nell'oculo sovrastante al portale cinquecentesco della chiesa.

* * *

L'architettura di Napoli, specchio, nel primo Quattrocento, di forme angioine, prende più tardi alimento dall'arte catalano-aragonese. Pochi esempi della fioritura architettonica quattrocentesca il rinnovamento edilizio di Napoli ha rispettato:[1] fra essi il portale del palazzo Fabrizio Colonna (fig. 14), edificato, durante il regno di Ladislao, da Artusio Pappacoda, e passato, prima che nelle mani dei Colonna, in quelle di Orso Orsino. L'arco depresso, duplice, entro lo specchio che circoscrive e riquadra la porta, si chiude a giogo, con vigore di duttile lama, tutta in sè raccogliendo la vita della costruzione. Simile schema, sorto lungo il periodo durazzesco, è ripetuto, con lievi modificazioni, da palazzo Penna (1406), dove si presenta adorno di nastri accartocciati (fig. 15), e si apre in un basamento rivestito di bugnato in lastre piatte e distanziate, come vedemmo in palazzo Vitelleschi a Corneto Tarquinia, e come possiamo vedere in un palazzo del quattrocento Napoletano, già dimora dei Carafa di Maddaloni, ora Santangelo, serrato da una lorica di piastre

[1] Cfr. Adolfo Avena, *Monumenti dell'Italia meridionale*, relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle province meridionali. Vol. I, Roma, MCMII.
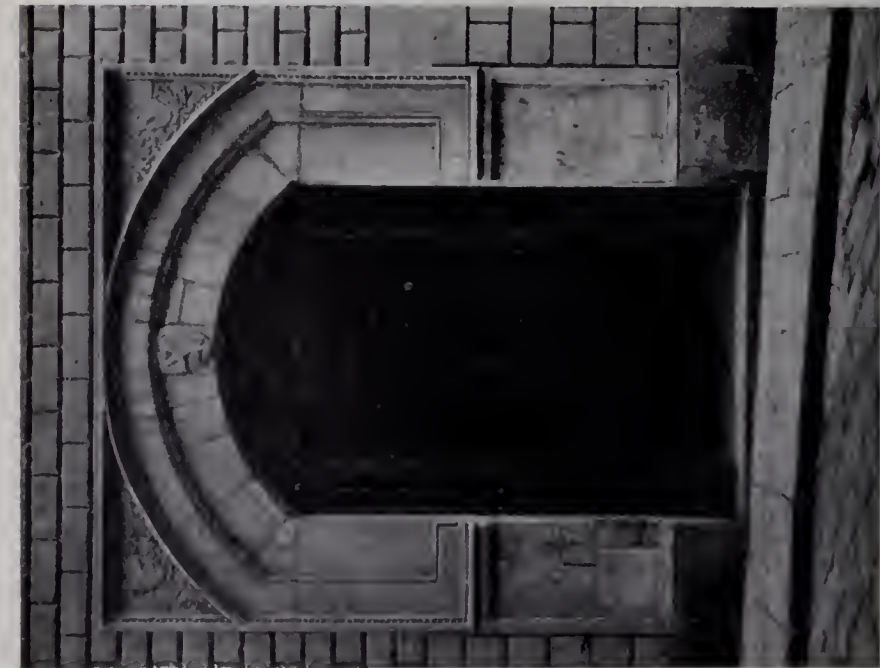
Fig. 14 — Napoli, Palazzo Fabrizio Colonna: Portale.
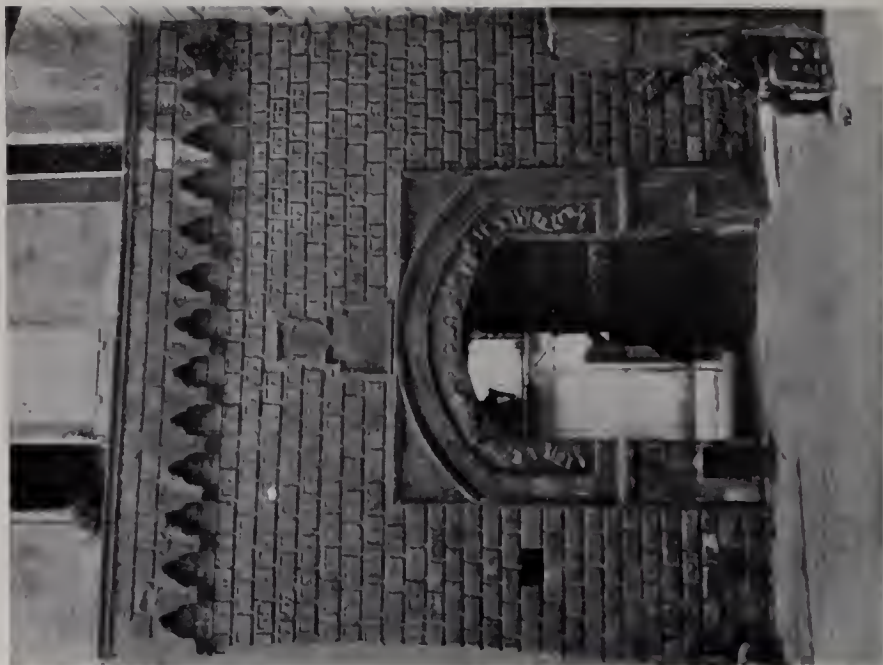
Fig. 15 — Napoli, Palazzo Penna.

quadrilatere, e adorno verso il cortile da un'ampia grave arcata con arco depresso.

In palazzo Penna, non solo la severità del portale napoletano con la forma schiacciante dell'arco a manico, s'inghirlanda di

Fig. 16 — Napoli, Palazzo Penna.

nastri pieghettati, ma le lastre del bugnato portano impresso il giglio, e il cornicione (fig. 16), con le formelle scolpite di stemmi angioini si spiega come lembo di stoffa araldica, di cui gli archetti formino la frangia sontuosa. Ma ornamento massimo del palazzo sono, per eleganza attillata di forma, le finestre (fig. 17), che trovano riscontro in una bifora di antico palazzo a Carinola, Pompei quattrocentesca: tenue forbita inquadratura, quasi di sar-

menti, composta da esili colonnine e listelli, archi a manico schiacciati e tesi, cornice a giogo, peducci sospesi a questa cornice come ai bracci di un bilanciere. Pochi esempi potremmo citare, nel Quattrocento napoletano, più ammirevoli che questi

Fig. 17 — Napoli: Palazzo Penna: Finestra.

complessi e forbiti telai di finestra, cornici di eleganti specchiere.

Altro esempio di singolare bellezza per l'arte napoletana del primo quattrocento, è la porta maggiore di palazzo Bonifacio (fig. 18): doppio arco a manico, vasto, superbo, enfatico, aureolato da raggiere di conci, cimieri nei pennacchi, inquadratura consueta di colonnine e tori sottilissimi, come bastoncelli di

legno disseccato, fregio di crespe foglie reggenti la cornice del-l'arco a manico: gracilità estrema di membrature, raso di superfici, in contrasto con la robustezza dell'arco depresso e spezzato.

Una fine trama di virgulti in fascio compone lo stesso disegno

Fig. 18 — Napoli: Portale in via Portanova, n. 15.

al portale in via Renovella riprodotto dall'Avena,[1] soprattutti ligneo e tenue nella sua inquadratura di colonnine scanalate e di cornici a multipli solchi. Esempi numerosi s'incontrano, per le vecchie strade napoletane, di questi portali ideati sopra un unico stampo: la biblioteca brancacciana presso Sant'Angelo a

[1] Op. cit., 1891 – 1901, p. 250 (ora scomposto pel Risanamento).

Nilo ne vanta uno (fig. 19) singolare per l'energia dell'arco spezzato. Un altro, con punte di diamante nei pennacchi, s'apre in una casa tra la piazzetta Luigi Miraglia e la chiesa di San Filippo (fig. 20).

Fra le gemme distrutte dell'architettura napoletana era l'at-

Fig. 19 — Napoli: Biblioteca Brancacciana presso Sant'Angelo a Nilo.

tillato portale del palazzo Piscicelli, noto anch'esso traverso un disegno dell'Avena,[1] ripetizione, con maggiore snellezza di proporzioni, del tipo finora incontrato, tipo che si modifica, nell'antico ingresso (fig. 21) della cappella Piscicelli,[2] per l'arco a

[1] Op. cit. 1891, – 1901, pag. 261.
[2] Ora in un androne di via Costantinopoli.

Fig. 20 — Napoli: Portale tra la piazzetta Luigi Miraglia e San Filippo.

Fig. 21 — Napoli: Arco della cappella Piscicelli (ora nell'androne della casa n. 101 in via Costantinopoli)

leggiero sesto acuto invece che depresso, e non congiunto alla cornice superiore dello specchio, e per la densa stoffa di ornati: foglie, ovuli, girali di pampini, rosette e dentelli, di esatto particolaristico lavoro.

Talvolta, ad esempio nel distrutto portale di una casa in via

Fig. 22 — Napoli, Chiesetta di Santa Marta: Portale.

Duomo di Napoli [1] e nell'altro, delizioso, della chiesetta di Santa Marta (fig. 22), soffocato ora da un grande portale di stampo classico, alla trama descritta si aggiunge l'elemento di un'asticella obliqua per correggere la curva dei pennacchi, in-

[1] Riprodotto, da disegno dell'Avena, nell'op. citata, a pag. 261.

cludendo l'arco depresso in una doppia cornice, poligonale e quadrangolare; talora come, in palazzo Caracciolo Avena,[1] l'ipotenusa di questi triangoletti è prolungata oltre il limite dello specchio, per elevare, a cimasa del portale, come entro un pinnacolo, lo stemma. Lo stesso disegno è dato alla porta del

Fig. 23 — Napoli, Castelnuovo: Volta dell'androne.

palazzo arcivescovile di Palermo, opera del 1460, dove, tuttavia, la stoffa greve e densa dell'ornato, incluso fra le due cornici dell'arco e nei triangoli dei pennacchi e della cuspide, distrugge la chiarezza della nuda superfice graffita dai solchi del bugnato,

[1] V. op. cit. p. 254, 255.

propria al Quattrocento napoletano; e le cornici tenui e affilate, i virgulti dei portali di Napoli, s'ingrossano come rami di siepe intrecciati: le forme sono affini, partono da un uguale prototipo, ma l'importanza struttiva degli elementi appare invertita.

Fig. 24 — Napoli, Castelnuovo: Bifora nell'androne.

Questo carattere di limpidezza e nitore prende ancor maggiore evidenza in una porta al primo piano del palazzo Caracciolo Avena,[1] intagliata nella pietra con precisione adamantina, con affilati spigoli, come puro cristallo di rocca sfaccettato, e retta, sotto l'arco a manico, da capitelli che, suggerendo una divisione

[1] V. Avena, op. cit., p. 255.

di pilastri e colonne nella uniformità della candida superfice, cingono, aulici bracciali, l'attillata forma.

Lo stile aragonese-catalano, nel suo carattere lussureggiante e fantasioso, ha in Castelnovo l'apparizione più schietta.[1] Le cupe volte a possenti costoloni striati (fig. 23), a larghe chiavi piatte, gli archi a balestra tesi da corde poderose, una bifora (fig. 24) con archi inflessi disgiunti e densi tessuti d'ornato fra arco e arco, come lembi di cortine pesantemente trapunte, ci dànno, nell'ingresso dall'arco di trionfo al cortile (fig. 25), nel salone dei Baroni (figg. 26, 27, 27 *bis*, 28) e nella volta della cappella di San Francesco (fig. 29), altrettanti esempi della corrente artistica affluita a Napoli col dominio aragonese. E in quest'architettura, ricca d'ombre, di accenti enfatici e tenebrosi, possiamo ammirare particolari di estrema finezza, come la disposizione dei conci in zone parallele, in strisce di seta, sotto le costole in croce (fig. 30).

La scala (fig. 31), che dal cortile mette al salone dei Baroni, sottolineata all'esterno, lungo il parapetto, da una cornice a zig-zag, come nei cortiletti siculo-catalani, la mirabile scala a chiocciola (figg. 32-33) del pilone a fianco della chiesa di Santa Barbara, sviluppo di spire ricamate dai zig-zag dei gradi, sfumate d'ombra da canali di varia profondità, entro un angusto

---

[1] RICCARDO FILANGIERI DI CANDIDA, in *Una polemica d'Arte: Castelnuovo è Angioino o Aragonese?*, nel giornale quotidiano *Il Mezzogiorno*, 6-7 aprile 1924, richiama che, nelle cedole della Tesoreria Aragonese, appare, tra gli artisti chiamati da ogni parte d'Italia, da Alfonso V, un catalano, Guglielmo Sagrera (31 luglio 1453), come *Maestre maior*, cioè architetto « de la Gran Sala que de present fa fer lo Sengor Rey en lo castel nov de la Ciutat de Napols ». Il Sagrera, come si legge nella stessa cedola, aveva preso in appalto la fabbrica della Gran Sala, il 24 dello stesso mese, per 12.000 ducati, e, due anni dopo, lavoravano a quella Giovanni e Giacomo Sagrera con altri artisti. Nè i Sagrera furono i soli artisti spagnuoli che abbiano operato in Castelnuovo al tempo di re Alfonso: nel 1453 Antonio Gomar, insieme con Antonio Troburch, scolpiva gli stalli del coro della cappella del castello, e l'anno dopo i « maestros Alfareros » facevano i pavimenti nel castello di « obra de Manises ». Non manca a tutto ciò la conferma di Pietro Summonte, nella famosa lettera a Marcantonio Michiel: « La sala grande del Castelnuovo è pur grande opera, ma è cosa catalana, nihil omnino haberis veteris architecturae » (cfr. FAUSTO NICCOLINI, *Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento:* Parte seconda: *La lettera del Summonte al Michiel sull'arte napoletana*, in *Napoli Nobilissima*, nuova serie, volume III, fasc. IX-X, settembre-ottobre 1922). Cfr. anche BENEDETTO CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, 2ª ed., Bari, Laterza, 1922.
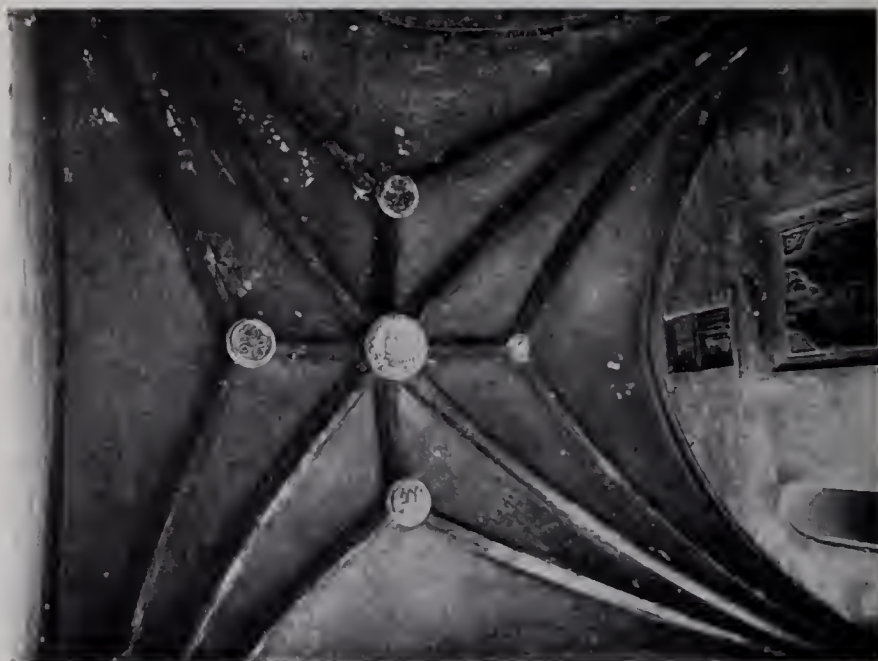
Fig. 25 — Napoli, Castelnuovo: Volta dell'androne che introduce al cortile di Santa Barbara.

Fig. 26 — Napoli, Castelnuovo: Volta nella sala dei Baroni.

Fig. 27 — Napoli, Castelnuovo: Salone dei Baroni.

Fig. 27 bis — Napoli, Castelnuovo. Salone dei Baroni: Particolare.

cono, come un'oblunga conca marina; il greve merletto e l'alto cimiero di piume di un baldacchino di nicchia (fig. 34), entro la consueta cornice a giogo, gli arabeschi metallici dei trafori nel-

Fig. 28 — Napoli, Castelnuovo. Salone dei Baroni: Particolare.

l'occhio della chiesa e sull'apice di un adorno terrazzino (fig. 35), completano la fisionomia catalana del cortile di Santa Barbara.

Ricchezza d'ornamentazione e ardimento di flessibili sagome fanno, della base al terrazzino,[1] un esempio singolare di questa

[1] La fotografia, di cui ci servimmo per la riproduzione fototipica, non ritraendo in particolare il peduccio, non risponde purtroppo all'effetto reale. Meglio risponde ad esso il disegno dell'Avena.

Fig. 29 — Napoli, S. Barbara: Volta della cappella di San Francesco di Paola.

arte importata da maestri catalani in Napoli. Gole e sottogole, scavi sopra scavi, ripercossi ai lati della costruzione, dànno bizzarra forma di mantice a questo enorme peduccio in parte più tardi rifatto: le linee s'accordano, i volumi si schiacciano, per comporre come una grande gola, a strati, a

Fig. 30 — Napoli, Castelnuovo:
Volticelle nel vano del terrazzino che guarda il cortile.

gradi. E un'anforetta, le cui anse anguiformi s'inarcan quasi braccia di danzatrice strette sul fianco, sostiene, gemmeo pendente, una piatta finestrina, e irradia steli di giglio sopra ogni faccia della piramide, nel suo grado superiore adorna di arabeschi simili a quelli che si vedono nella finestra dell'Arcivescovado di Palermo e nelle trifore della torre di Palazzo Abbatelli: espressioni di un linguaggio comune. Fantasia e colore, poetica grazia, sostituiscono le figure geometriche dell'architettura classica.
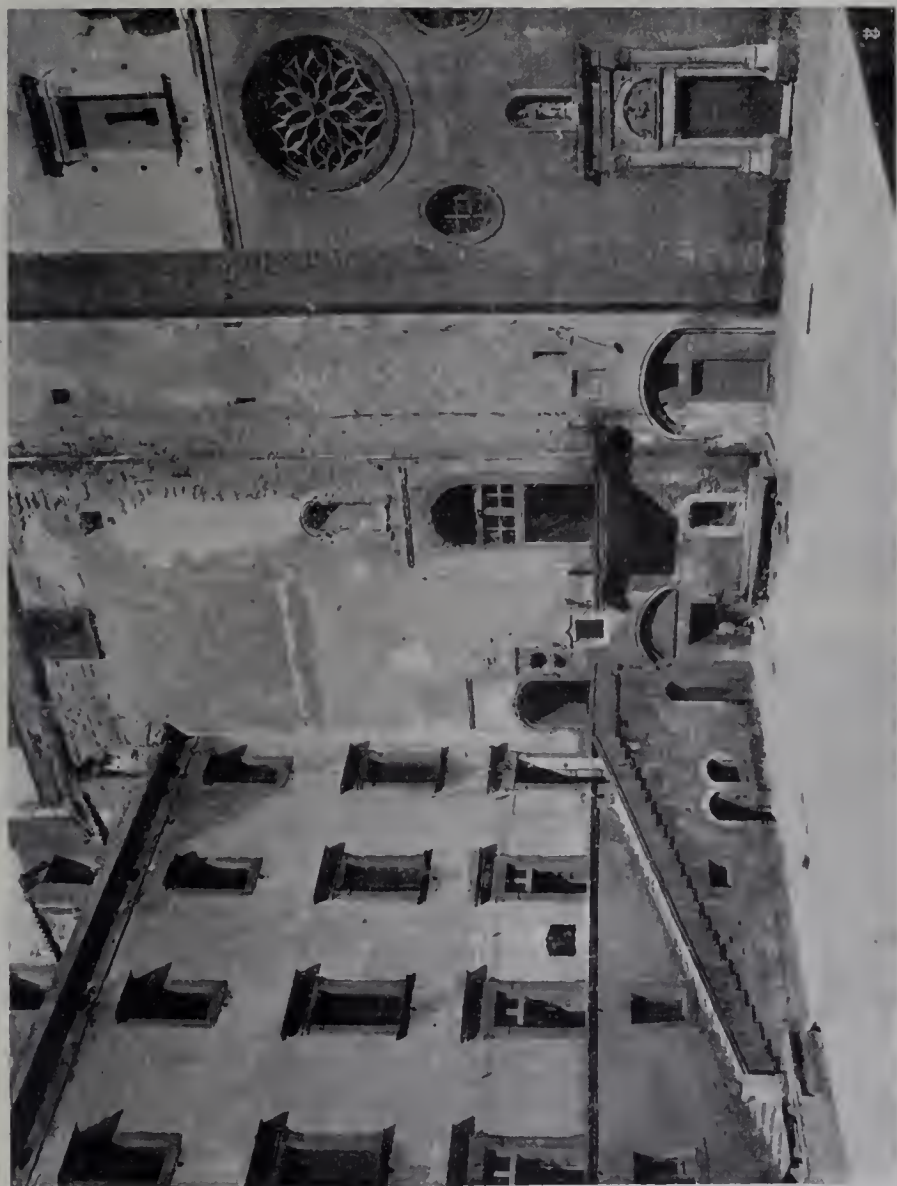
Fig. 31 — Napoli, Castelnuovo: Cortile di Santa Barbara.

Fig. 32 — Napoli, Castelnuovo: Scala a chiocciola.

Fig. 33 — Napoli, Castelnuovo: Scala a chiocciola.
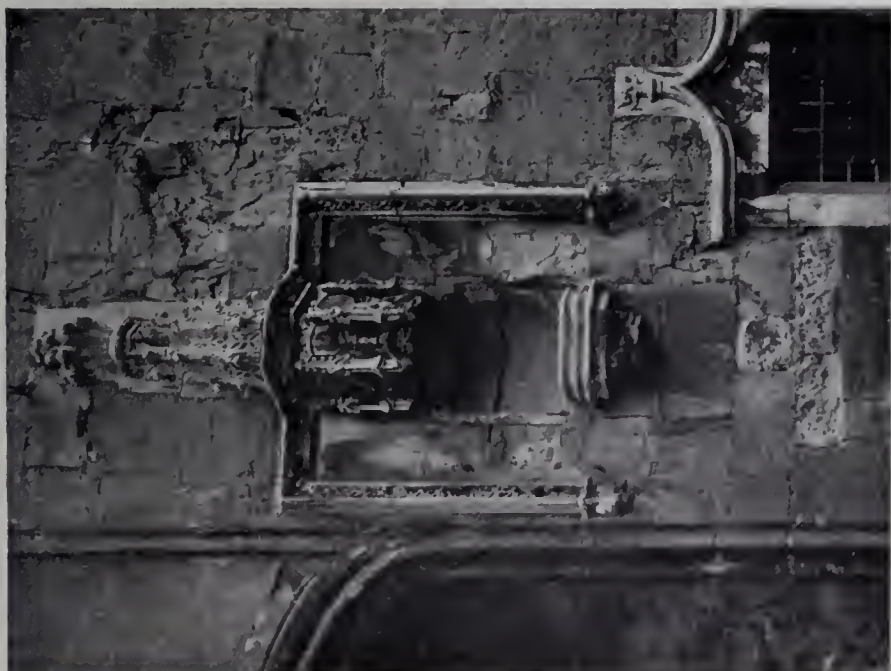
Fig. 34 — Napoli, Castelnuovo:
Tabernacolo nel cortile di Santa Barbara.
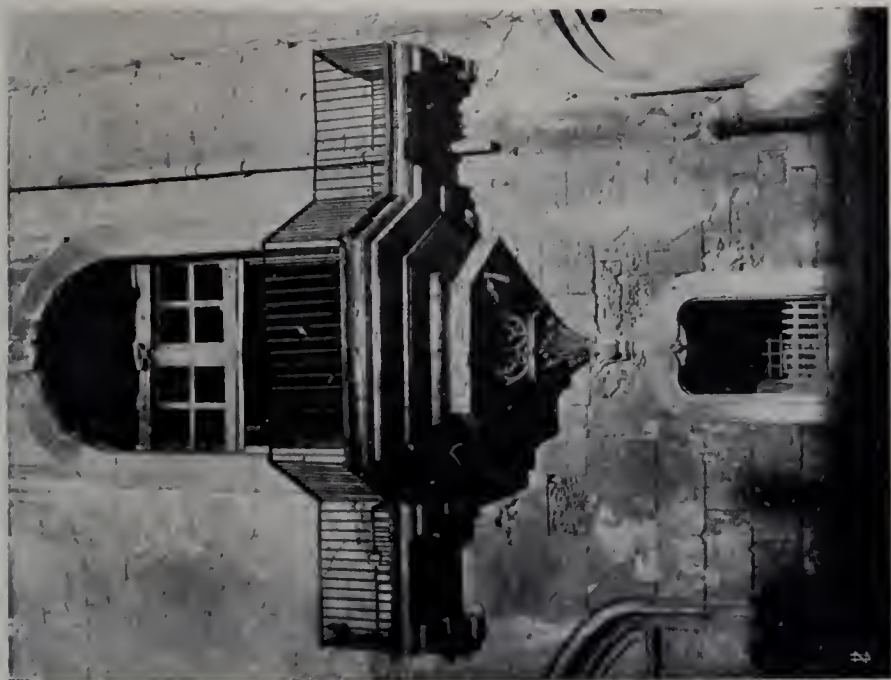
Fig. 35 — Castelnuovo, Cortile di Santa Barbara:
Terrazzino.
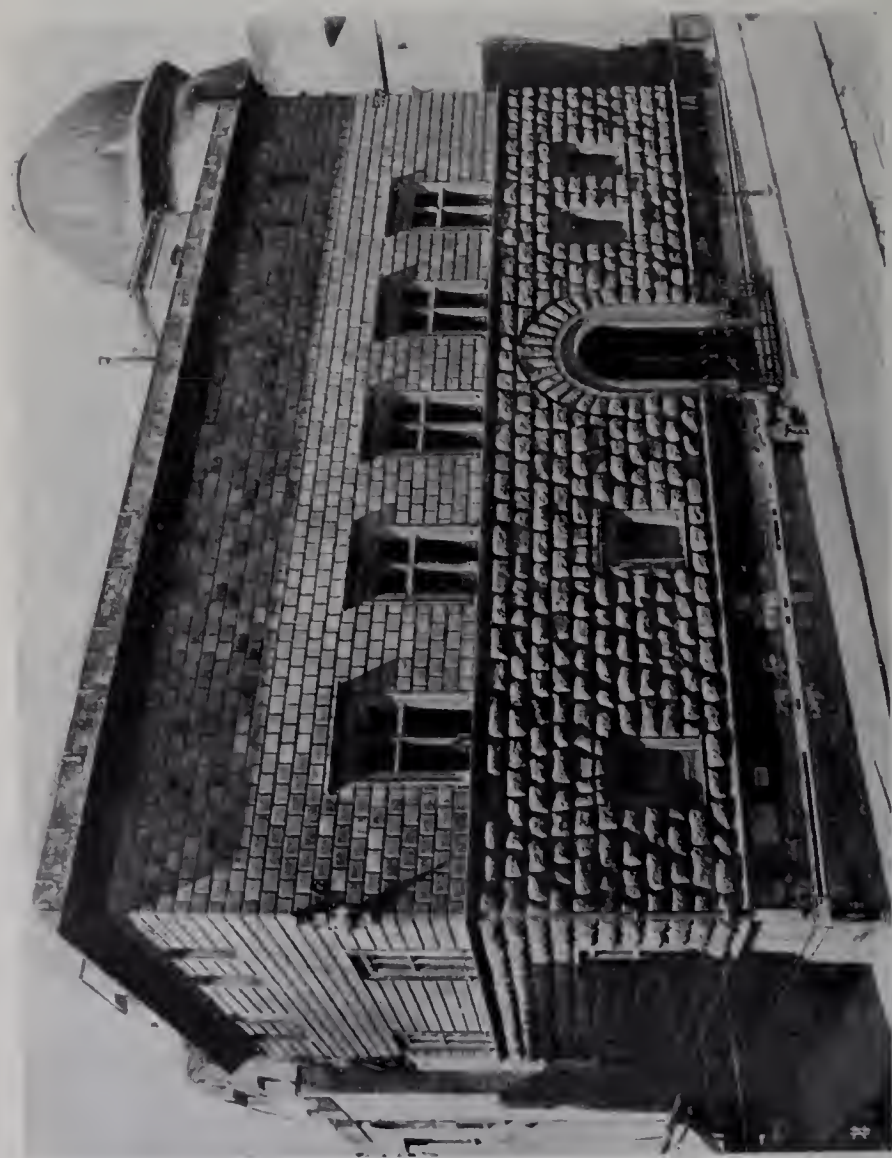
Fig. 36 — Napoli: Palazzo Cuomo.

Non vogliamo chiudere questo paragrafo sull'arte in Napoli nei periodi durazzesco e aragonese, senza citare un esempio singolarissimo di contaminazione tra forme toscane e meridionali spagnolesche: palazzo Cuomo (fig. 36).[1] Lo schema fiorentino induce a pensare che l'imponente edificio risalga a un primitivo schizzo di Giuliano da Majano, falsato dai traduttori, che

Fig. 37 — Napoli, Palazzo Cuomo: Particolare.

tesero liscio, in doppia cinghia, tra affilati orli, lo zoccolo, e sopr'esso ammassarono, nell'altissimo basamento, il grosso bugnato, cui succedono, nel secondo piano, diviso dal primo appena per un'aguzza cornice d'appoggio alle finestre, bugne piatte rettangolari (fig. 37). Come rude, irregolare, scabro, è il bugnato

[1] Carlo Tito Dalbono, *Tradizioni popolari*, Napoli, 1842; Luigi Catalani, *I palazzi di Napoli*, Napoli, 1842; Luigi Settembrini, *Il palazzo Cuomo*, nella *Rivista napoletana*, 10 e 20 agosto 1863; Bartolomeo Capasso, *Memorie storiche*, nell'introduzione al grande catalogo del Museo Filangieri, che fu collocato nel palazzo Cuomo; Gustavo Frizzoni, *Il Museo Filangieri di Napoli*, in *Archivio storico dell'Arte*, anno II, fasc. VII. Il palazzo fu fondato da Angelo Cuomo, vissuto al tempo del dominio di re Ferrante I d'Aragona, costruito dal 1464 al 1490, a diverse riprese.

del basamento! Cuscini di pietra, di varia grandezza, si succedono come in un conglomerato di sassi, quasi non digrossati, dando all'edificio un aspetto selvaggio e roccioso, ben estraneo all'ordine, alla forbitezza fiorentina. Sopra le finestre e sopra

Fig. 38 — Napoli, Palazzo Cuomo: Particolare.

la raggiera della porta, il cui arco s'intaglia in una levigata superfice di conci, le bugne talora s'impicciolíscono, schiacciate; e le finestre, nella loro cintura di piatte cornici, s'ingrottano in quella gonfia massa. Anche le finestre del secondo piano, oblunghe, a croce guelfa, secondo la maniera del Rossellino, hanno sagome di tipo esotico, evidenti soprattutto sul fianco del palazzo verso via Lucrezia d'Alagno (figg. 38 e 39): bastoncelli

sopra bastoncelli, colonnine con piede caprigno, a smussi, e una cornice piatta di conci entro il giogo prolungato, ripetono voci a noi familiari dell'arte napoletana, straniere di origine. Se manca alla facciata la regolarità di metro consueta ai palazzi fiorentini,

Fig. 39 — Napoli, Palazzo Cuomo: Particolare.

specialmente per quanto riguarda le aperture del basamento, un'indifferenza assoluta a ogni legge di simmetria si palesa nel fianco dell'edificio, dove il traduttore si sbizzarrisce a spostare di continuo l'asse delle finestre, perduto ogni toscano numero.

Una sopravissuta città quattrocentesca, purtroppo devastata da vandalica opera di antiquari, è Carinola, nella pianura campana. Le curve intrecciate con solidità di rami flessibili, ad ornamento

Fig. 40 — Carinola: Casa Novelli.

di due bifore nel palazzo del Principe, a Fondi, riappaiono in alcune bifore di casa Novelli a Carinola (fig. 40), il cui portale

Fig. 41 — Carinola, Casa Novelli: Portale.

(fig. 41), ad arco ripiegato, differisce dai portali di Napoli per la riduzione delle due cornici concentriche a una sola e l'aggiunta

Fig. 42 — Carinola, Casa Martullo: Portale.

Fig. 43 — Carinola: Casa Novelli.

di una cornice interna, a borchie di diamante, sorretta da minuscole colonnine. Simile cambiamento, che diminuisce la precisione e la forbitezza del disegno e cancella il caratteristico zig-zag accennato dalla seconda cornice dell'arco napoletano,

Fig. 44 — Carinola, Casa Novelli: Finestra.

s'accentua nel portale di casa Martullo (fig. 42), dove gli stipiti della porta son profilati all'interno e all'esterno da colonnine con capitelli a cespuglio, da tori, da filze di cuspidi. E insomma, dappertutto la complicazione decorativa del gotico spagnolo, la molteplicità dei sostegni, dei legamenti, degli ornati, sostituisce, non senza una certa ruvidezza provinciale di lavoro, l'aristocratica semplicità dei portali angioini di Napoli.

La cornice napoletana a bilancia si ripete nelle finestre di casa Novelli (fig. 43), una delle quali (fig. 44), adorna solo di foglie che s'annodano a rivestire i peducci, i pesi del bilanciere, ritrae fedelmente il nobile tipo delle finestre di palazzo

Fig. 45 — Carinola, Casa Novelli: Finestra.

Penna, mentre nelle altre l'artista fa pompa di ricchezza e di bizzaria decorativa, accostandosi allo spirito dell'arte spagnola. Si diverte, così, a lasciar libera, su per gli stipiti di una finestra (fig. 45), una disordinata moltitudine di tonde foglie randagie, come ronzante sciame di calabroni, ad agghindar di gruppi di foglie, di fiocchetti marmorei, un'altra (fig. 46) occhiuta per grandi rote a traforo, a contorcere, sotto la pressione dell'arco

scemo, i lobi irregolari della cornice di una terza (fig. 47), lamine di metallo duttile, a sciorinar, da una quarta, al sole grevi cortinaggi di trine. L'asimmetria selvaggia e pittoresca di quest'architettura a forti tinte ha un singolarissimo esempio

Fig. 46 — Carinola, Casa Novelli: Finestra.

nel cortile di casa Martullo (fig. 48). Angoli bruschi di scala, grotte profonde d'ombra, fiamme e trine d'ornati, gravità d'archi nerboruti e tozzi, diversi di proporzione e di forma, ardite dissonanze, pongono quest'angolo romantico di cortiletto campano, tra le creazioni più caratteristiche dell'arte venuta di Catalogna in Italia. Rimangono, nelle case di Carinola, frammenti dell'antica decorazione, sparse voci del favoloso lin-
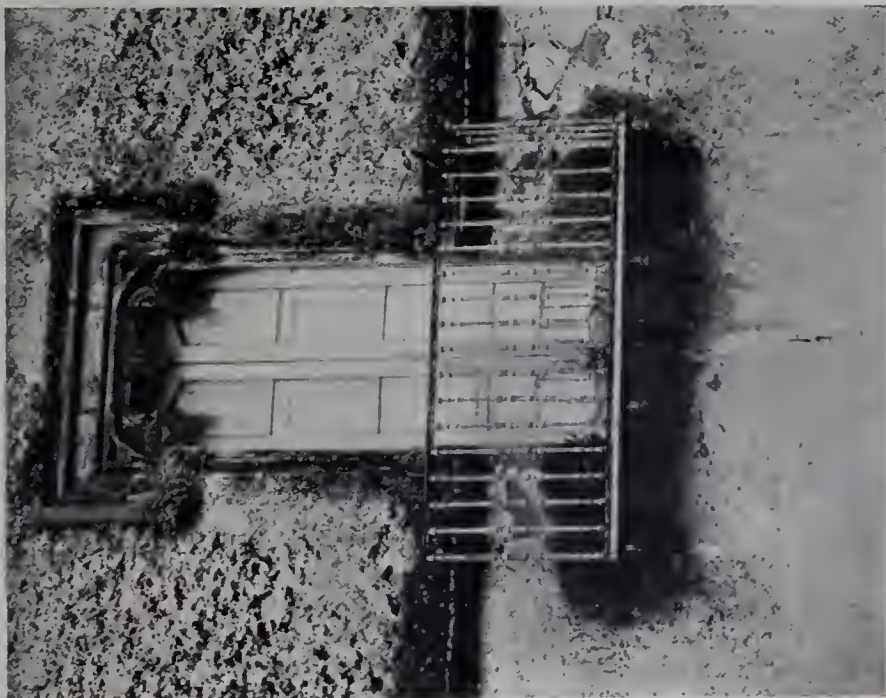
Fig. 47 — Carinola, Casa Novelli: Finestra.

Fig. 48 — Carinola: Cortile di casa Martullo.

Fig. 49 — Carinola, Casa Martullo: Arco di antica finestra.

guaggio spagnolo: qua l'arco inflesso di una finestra (fig. 49), ora cieco, slanciato e culminante in un fiocco, là, guizzanti S chiuse entro quadrilobi (fig. 50), ad evocare al nostro sguardo tentacoli di molli meduse.

Citiamo un ultimo esempio di finestra carinolese, in forma

Fig. 50 — Carinola, Casa Aceti: Finestra.

di targa (fig. 51). L'arco duplice, composto come di serpi nel basso, di tibie, in alto, sbucanti dall'urna dei capitelli, si spezza di schianto per sorreggere lo scudo: l'appariscenza della superba architettura-cartellone include, tra gli esempi più singolari dello stile gotico fiorito negli ultimi tempi angioini, questa finestra vestita di popolaresca pompa dall'ornamento napoletano

Fig. 51 — Carinola, Casa Parascandolo: Finestra.

Un passo ancora verso Roma, s'incontrano forme notevolmente affini a quelle di Carinola, a Fondi, nel palazzo del Principe (figg. 52-53), con portale (v. figg. 54-55) foggiato sul modello di palazzo Colonna e di altri portali napoletani, e finestre che, sotto cornici a giogo o ad arco sopraelevato, espongon la pompa di larghi trafori, di grate a occhi di pavone, evocazioni lontane d'arabici splendori (figg. 56-57). Anche verso il pittoresco cortile con loggia a ogiva sopra due archi ineguali, cupe bocche di grotta, sorretti da spagnoleschi modiglioni, le finestre guardano con i multipli occhi dei loro trafori marmorei (figg. 58-59-60).

* * *

All'architettura sicula del Rinascimento,[1] la dominazione aragonese imprime il proprio suggello, così che l'isola, fiorita prima di trafori marmorei, di complessi alveari bizantini, di candidi rabeschi intagliati nel velluto dell'ombra, poi dei multicolori tappeti arabi, presenta ancora, mentre con l'umanesimo lo spirito classico trionfava nell'architettura italiana, aspetto esotico, nella complessità dei guizzanti profili, dei ritorti ornati, nella poesia dell'arabesco fiorito, della sonora frase.

L'architettura della regione etnea, tipica per la superba nota bicroma introdotta dalla decorazione in lava, ebbe il suo centro a Messina,[2] ma i documenti dell'arte muraria messinese, dopo l'ultimo terremoto, si riducono a poche briciole.

La pittura d'Antonello è per noi il documento principale del Quattrocento architettonico in Messina.[2] Sopra le colonnine

---

[1] Sull'architettura siciliana manca un lavoro storico. Il libro che dà qualche lume è solo quello di Gioacchino di Marzo sui *Gagini*, nel quale è menzione di capomaestri costruttori, scultori e scalpellini lombardi emigrati in Sicilia, principalmente nella seconda metà del '400.

[2] C. La Farina, *Ricerche intorno le belle arti e gli Artisti fioriti in varie epoche in Messina*, ivi, 1835; Id., *Messina e i suoi monumenti*, ivi 1840; G. Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni alla fine del secolo XIV*, Palermo, 1858-64; Id., *I Gagini e la Scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, ivi, 1880-83; *Messina e dintorni*. Guida a cura del Municipio, ivi, 1902; S. Agati, *I monumenti di Messina*, in *Messina*, numero unico, Società editrice della *Sicilia illustrata*, Palermo, 1909; Enrico Mauceri, *Messina nella gloria della sua arte*, editrice «La Sicilia», Messina, 1924; Id., *Messina*, ed. Alinari, Firenze.

Fig. 52 — Fondi, Palazzo del Principe: Lato sulla piazza.

Fig. 53 — Fondi, Palazzo del Principe: Lato sul giardino.

Fig. 54 — Fondi, Palazzo del Principe: Portale e porticina.

che fiancheggiano la prismatica forma rotante di San Zosimo, nel quadro della cattedrale di Siracusa, l'arco inflesso s'accoscia in curve elastiche di ramo, che, gravato da un peso, stia per riprendere lo slancio verso l'alto: e nei pennacchi s'attor-

Fig. 55 — Fondi, Palazzo del Principe: Portale.

cono altri steli rigonfi, tra foglie disseccate e spinose, di stampo catalano, come l'arco e le sottili colonne. L'arco depresso, che segna, nel quadro di Londra, il limitare dello studio di San Girolamo come intagliato in una tavola di legno, i profili sinuosi delle basi dei pilastri reggenti l'arco, e dei capitelli appena indicati da un ricciolo, le bifore che s'apron nel fondo, sulla cristallina chiarità del cielo, sul volo delle rondini, rispec-

Fig. 56 — Fondi, Palazzo del Principe:
Bifora nel lato verso il giardino
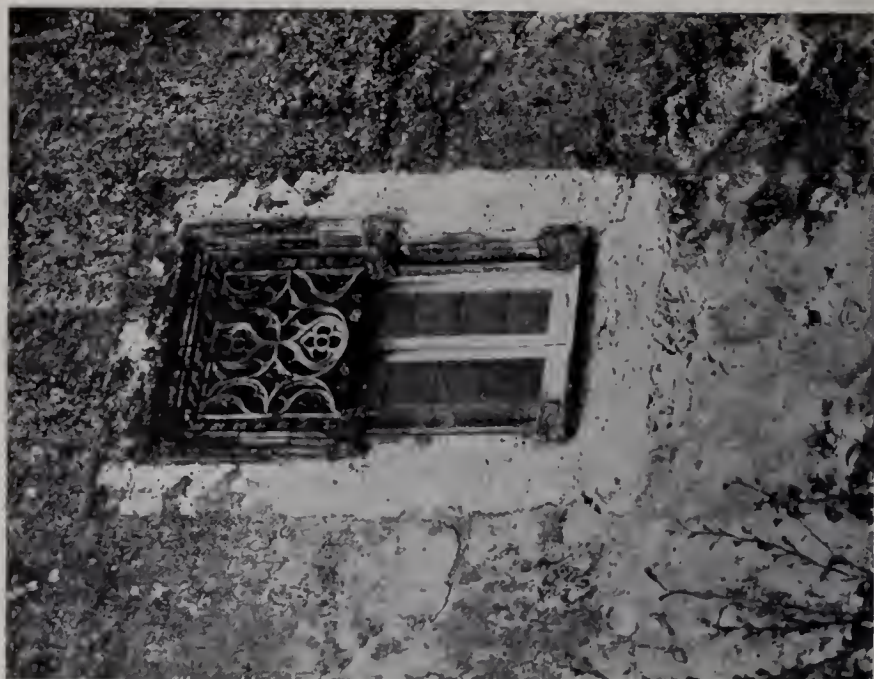
Fig. 57. — Fondi, Palazzo del Principe:
Finestra verso il giardino.
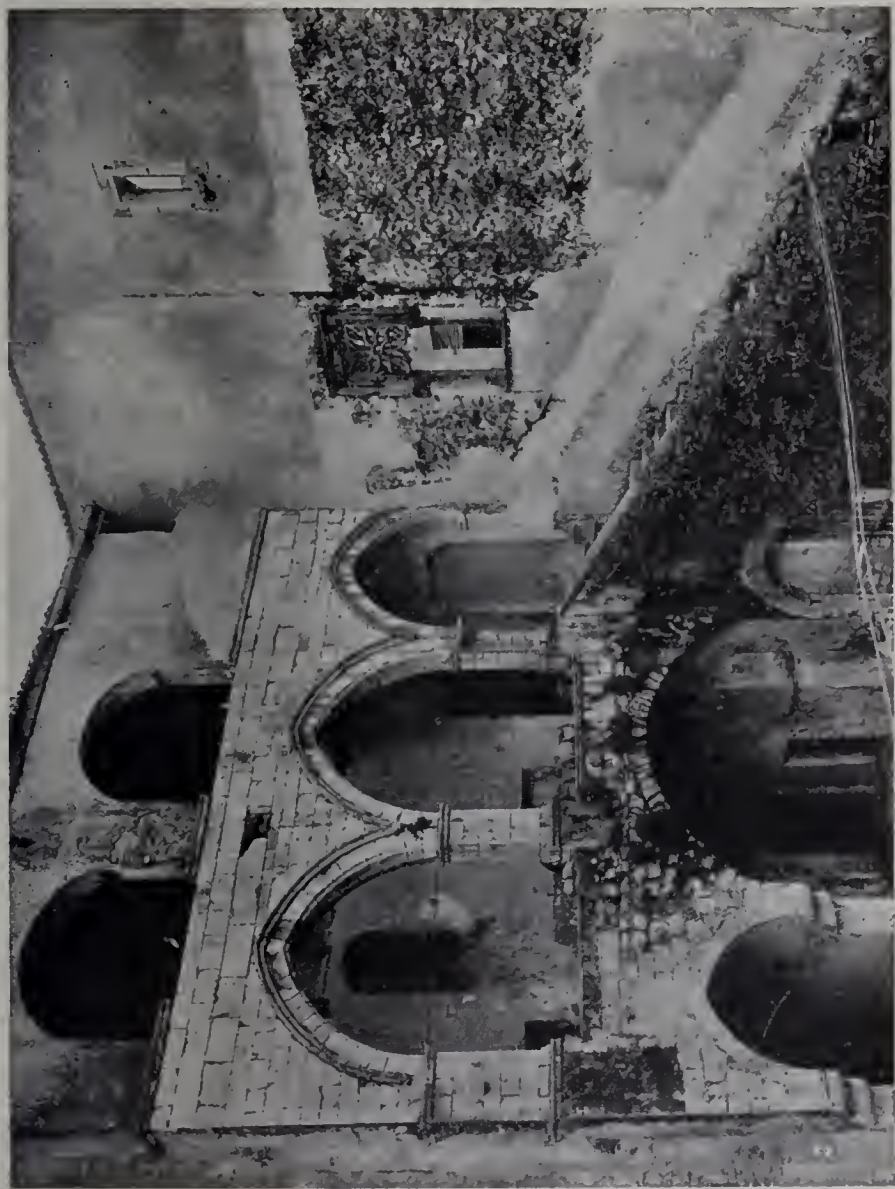
Fig. 58 — Fondi, Palazzo del Principe: Cortile.

chiano forme comuni di case quattrocentesche spagnole, semplificate e chiarite dal genio di Antonello. Ordine italico regola la distribuzione dei vani, riquadrati, ampli, ariosi, e delle immote solenni immagini, nell'Annunciazione di Palazzolo

Fig. 59. — Fondi, Palazzo del Principe: Finestra sul cortile.

Acreide: il grande architetto della forma plastica ha fatto un lungo passo verso le impeccabili costruzioni volumetriche della sua ultima fase, ma l'ambiente serba veste siculo-spagnola nelle basi complesse delle colonne, come nei sinuosi modiglioni del soffitto. Il mondo spagnolo rivive nei rabeschi del paludamento di Gabriele, e nei trafori dei mobili e delle aureole di

rutilante oro; di Catalogna è giunto sulle sponde dell'Jonio il vaso a coppa, dal cui smalto grigiazzurro la luce trae chiarori d'incomparabile delicatezza.

Di questa scomparsa Messina, di cui Antonello ci ha lasciato

Fig. 60 — Fondi, Palazzo del Principe: Bifora sul cortile.

vive testimonianze, citiamo solo il campanile del duomo e l'addobbo superbo di guizzanti volute, di foglie aggrappate ai muri come erbe marine allo scoglio, che artisti educati a forme spagnole hanno intessuto all'arco inflesso delle bifore (fig. 61), tipiche, per l'alto cimiero e l'occhio romboidale, della distrutta Messina e dei suoi dintorni. Bizzarro e isolato esempio di arte messinese è la fronte della chiesa di Santa Maria della Scala

(fig. 62), con base a cuscinetti di bugnato, lesene a filze di punte di diamante, e una singolare finestra che domina tutto

Fig. 61 — Messina, Cattedrale: Finestra.
(Fot. Alinari).

il secondo ordine dell'edificio, salendo fino al culmine del timpano, dal suo parapetto di canne, lungo l'arco flessibile, organo gigante, invito di voci canore ai fedeli.

Fig. 62 — Messina: Santa Maria della Scala.
(Fot. Alinari).

Ricca di monumenti rari è Taormina,[1] che sul mondo olimpico delle rovine greco-romane, vide fiorire nel Quattrocento

Fig. 63 — Taormina, Badia vecchia.

un'arte vestita di colore come la terra che la circonda e la sua straripante flora. Verso la fine del Trecento, la Badia

[1] Enrico Mauceri, *Taormina*, 2ª edizione, Istituto d'Arti grafiche, Bergamo, 1924.

Fig. 64 — Taormina: Badia vecchia.
(Fot. Alinari).

Vecchia (figg. 63 e 64) adorna le sue mura turrite di finestre ampie, a lieve sesto acuto, ammantate di trafori, come vescovili mitre maestose, sotto il frastaglio dei merli, tra fregi di lava e di pietra bianca, tribuna parata per una festa solenne. Nel basso, solo due aperture, la gotica ogiva della porta, la finestra diruta, più ampia: un crescendo canoro di vuoti verso l'alto, ove le tre bifore, che serbano solo una delle esili colonne-sostegno, si allacciano l'una all'altra per densi fasci di colonnine. E come l'Etna intesse di velluto nero e di bianco avorio la veste della diruta badia, così le corolle che smaltano questa terra fiorita ingemmano il fregio, compongono all'edificio una cintura di primule stellate, un fitto campo di fiori.

Più schiette forme catalane si riflettono nei resti antichi del palazzo Ciampoli (fig. 65), nelle bifore con archetti minimi punteggiati al centro da un traforo in forma di cuore, tipo frequente in case catalane del XIV e XV secolo, mentre la tenue filigrana del fregio, composto di dischi a raggi ricurvi, a mobili rote, trova riscontro nel duomo di Messina. A modelli catalani primitivi risale anche la porta ogivale dominata dalla cornice di un ampio arco, semplice nitido cordone. E accento d'arte catalana è il rombo con lo stemma, sospeso lungo l'asse della porta, come si vede in un altro bellissimo esempio della regione, sull'arco del castello di Milazzo (fig. 66). Così, nel palazzo municipale di Barcellona,[1] dall'asse dell'ampia arcata che attornia il portale, sopra l'aureola solare di raggi composta dai solchi dei conci con impeto di sole nascente, s'innalza un rombo stemmato a sostener l'angelo e il suo baldacchino di trine.

La bicromia tipica alle architetture locali si ripete non solo nel fregio, ma anche nella cornice in lava della porta e del rombo, in cui la ghirlanda e lo scudo s'inquadrano con medaglistico ritmo. Ogni particolare dell'antica decorazione è squisito: il

---

[1] Cfr. J. Puig y Cadafalch-J. Miret y Sans, *El Palau de la Diputacio general de Catalunya*, in *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, MCMIX-X, Barcelona, 1911.

Fig. 65 — Taormina: Casa Ciampoli.

Fig. 66 — Milazzo: Castello.
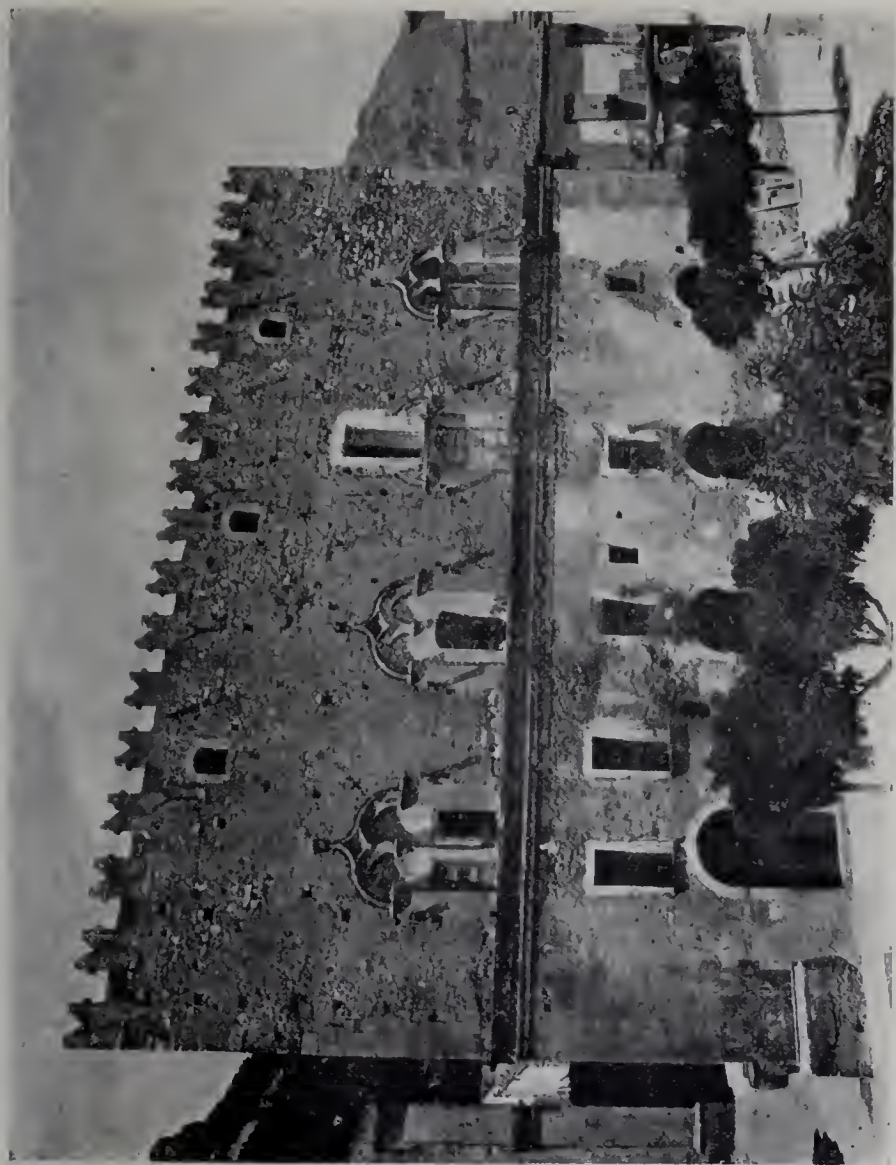
Fig. 67 — Taormina: Palazzo Corvaja.
(Fot. Brogi).

tenue fregio di rotelle, ricordo d'Oriente, che s'incontra in qualche balcone veneto; il capitello delle colonnine di sostegno

Fig. 68 — Taormina, Palazzo Corvaja: Portale.

alle bifore, socchiusa margherita composta di giunchi; le ante arabe a gradi, che deliziosamente dentellano l'orlo del tetto.

Alla nobiliare dignità di palazzo Ciampoli succedono smaglianti fantasticherie in un altro edificio: palazzo Corvaja (fig. 67).

Fig. 69 — Taormina, Palazzo Corvaja: Fianco e portale.

Qual poesia più ricca d'immagini che il portale (fig. 68) aperto nel fianco, l'arco gettato fra steli fioriti di colonnine, sopra la

scandita raggiera di conci, come rustico ponte composto da un ramo tra riva e riva? Simili archi a manico, rotti all'apice da una punta di freccia infioccata d'un mazzo di foglie o di fiori, nel nostro esempio chiusa da un robusto nodo di funi, sono frequenti nell'arte gotico-fiorita di Catalogna. Ma basta che in palazzo Corvaia lembi staccati dalla scorza grondino al basso, rimbalzino verso l'alto, salgano al vertice con alterno melodico ritmo di canzone, perchè lo spirito di una diversa stirpe si riveli.

Il contrasto fra questa dolce cantilena del mezzogiorno e l'imponenza di maniero data alla massa irregolare del palazzo si ripercuote in tutta la fiorita decorazione, sopra la trifora del fianco (fig. 69), come nei lembi di tappeto orientale cadenti dal parapetto di una finestrina, tesi lungo la trabeazione del prim'ordine, e nelle singolari ante, dentatura composta all'edificio di scheggiati sassi.

Le forme del palazzo Corvaja si ripetono, semplificate, nel portale di casa Sgroi e in casa Cacciola, e in altre di Taormina; dalle bifore della Badia Vecchia derivano le bifore dell'ordine superiore nel palazzo di Santo Stefano (fig. 70), mentre le sottostanti ripetono, nei due archi fusi e sospesi a una breve cornice di lava, un tipo comune di bifora spagnola. L'esecuzione è men fine che nella Badia e nei palazzi ora citati, ma l'edificio prende posto fra i capolavori dell'architettura siciliana per la mole quadra, turrita, e il superbo coronamento, lembo di tappeto a scacchi bicromi, di velluto nero e di marmo, con frange stirate da mensole candide come da una teoria di fiocchi.

Il tipo delle inferiori bifore del palazzo di Santo Stefano, frequente nelle case taorminesi, ricorre lungo la facciata di casa Finocchiaro (fig. 71), a Randazzo,[1] sopra il basamento altissimo e il portale, con signorile dignità aureolato da una semplice raggiera di conci e dall'orlo tagliente di un arco. E tipico della sponda orientale di Sicilia è il campanile della chiesa di

---

[1] Mario Mandalari, *Ricordi di Sicilia, Randazzo*, Città di Castello, 1902.

Fig. 70 — Taormina: Palazzo del duca Santo Stefano.
(Fot. Alinari).

San Martino (fig. 72) nella stessa città, tarchiato, di fisionomia cupa, feudale, con un ordine solo di finestre nel basamento altis-

Fig. 71 — Randazzo: Casa Finocchiaro.
(Fot. Brogi).

simo. Sopra la mole turrita della fine del trecento, l'ornato bicromo fiorisce con eleganza nelle raggiere delle finestre, nelle

cinghie di lava che serrano i fasci di colonnine, negli occhielletti che bucan le facce della cuspide ottagonale.

Ricca variazione di forme siculo-spagnole si nota a Sira-

Fig. 72 — Randazzo, Chiesa di San Martino: Campanile.

cusa,[1] ove la bifora antica di palazzo Lanza (fig. 73), coronata

[1] Enrico Mauceri, *Siracusa nel secolo XV*, Siracusa, 1896; Id., *Siracusa e la Valle dell'Anapo*, in *Italia artistica*, Bergamo, 1909.

da un arco inflesso, innalza sopra gli archi minori il tradizionale rombo e s'appara di spessi cortinaggi di trina, ricavati con minuto lavoro dal tufo. In palazzo Montalto (fig. 74), del 1397, non appare ancora l'arco inflesso: la distribuzione dei
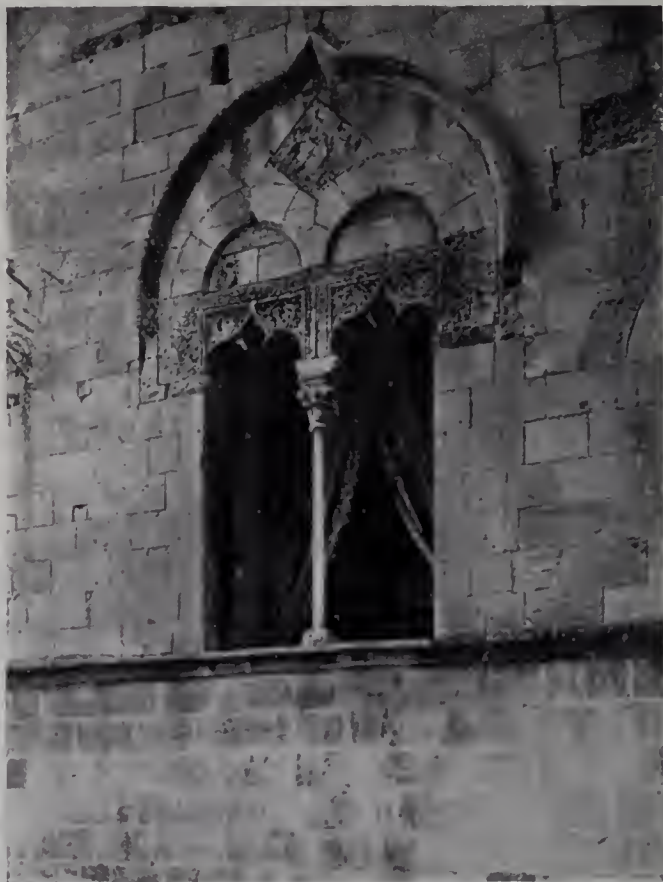
Fig. 73 — Siracusa, Palazzo Lanza: Bifora.
(Fot. Alinari).

vani serba tutta la libertà medievale, longeva in Sicilia, e la decorazione è varia e fastosa: frangia di mensole a goccia lungo la cornice tra i piani, colonnine a spira, abachi e cornici di archi ogivali cuspidati da punte di diamante, quali vedemmo in monumenti dell'Italia meridionale, occhi con stelle, ruote, quadrilobi a traforo tra gli archetti e l'arco
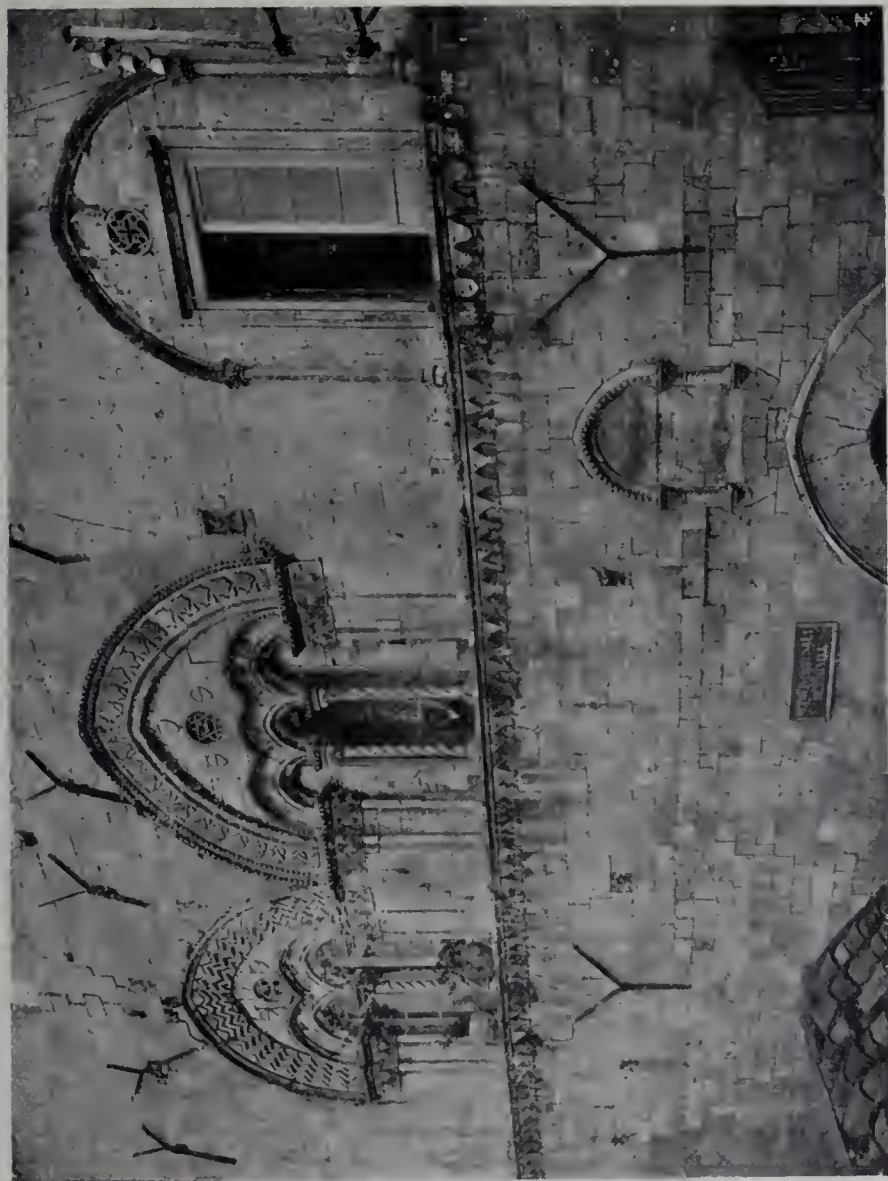
Fig. 74 — Siracusa: Palazzo Montalto.
(Fot. Alinari).

maggiore, superbamente decorato, in una finestra, da zig-zag arabo spagnoli. In contrasto con questa vivida e tumultuosa decorazione, composta di disparati motivi, di disparate misure, è la porta, per la disposizione precisa delle pietre a incastro, nell'arco.

Il tipo della casa catalana sui primi del quattrocento, con basamento altissimo, cornice sottile sotto il piano delle finestre, serie di trifore o di bifore allineate sul filo di questa cornice, archetti ad accento circonflesso rovescio, avvivati da un punto e inquadrati da una cornice rettangolare di pietra, si rispecchia fedelmente in palazzo Bellomo[1] (fig. 75): si confrontino con l'edificio siracusano la parte primitiva del palazzo della Deputazione generale di Catalogna e le trifore nel delizioso cortile della casa Sorell (fig. 76), in Valenza. Palazzo Bellomo, con le finestre oblunghe e profonde, simili a feritoie, nel primo piano, presso la porta gotica, e la pausata serie di trifore, s'impronta, nel suo stile compassato e rigido, a maestà chiusa e austera, a feudale severità.

Traduzione libera di *patio* spagnolo è il cortile (figg. 77-78), con portico tenebroso, ad archi scemi sorretti da massicci pilastri di pianta ottagonale, scala decorata, lungo il parapetto, di cornice a sega e di trilobi e rose a traforo.

La cornice seghettata, commento esterno alla scala, si trova in un altro singolare cortile (fig. 79) di casa siracusana, in piazza Archimede; il motivo dell'arco inflesso, raro nel '300 e qui già usato con facilità corsiva, data la costruzione ai primi del Quattrocento. Una profonda nicchia s'ingrotta sotto lo sporto che racchiude il pianerottolo della scalinata esterna; minori nicchie ad arco inflesso si dipartono da questo cavo rombante, e tutte si aggrappano al pilastro, per mensole enormi, inflesse: potenti ginocchia piegate, quali adoperò l'architetto del castello di Siguenza per aggrappar i terrazzini, sospesi nidi di pietra, alle nude torri immani.

---

[1] Enrico Mauceri, *I Bellomo e la loro casa*, in *Bollettino d'Arte*, 1911.

Fig. 75 — Siracusa: Palazzo Bellomo.
(Fot. Alinari).

Fig. 76 — Valenza: *Patio* di casa Sorell (da disegno della Collezione Làzaro).

Fig. 77 — Siracusa, Palazzo Bellomo: Cortile.
(Fot. Alinari).

Fig. 78 — Siracusa, Palazzo Bellomo: Cortile.
(Fot. Alinari).

Fig. 79 — Siracusa, Casa in via Archimede: Cortile.
(Fot. Alinari).

Tra le gemme del primo quattrocento siracusano noto il balcone di casa Migliaccio (fig. 80), solcato da multiple strie di zig-zag neri e bianchi, e sorretto da un'imponente serie di mensole tripartite da solchi, zampe unghiate infisse alla muraglia; contrasta con l'oscillazione pittorica dei zig-zag lungo la fronte del terrazzo la ferma lentezza dei solchi incisi con mano sicura, nitidamente, nella pietra di queste mensole, espressione di forza; contrasta con la sontuosità cromatica del balcone il nitore purissimo dei tre sottostanti archi a pieno centro, minori i laterali, ampio il mediano, che spalanca con enfasi il ventaglio dei solchi incisi tra i conci.

Oltre i palazzi di tipo catalano, con pianterreno bastionato cieco, come palazzo Montalto, o con semplici feritoie, ricordiamo la cornice di un tabernacolo, presso la porta della chiesa di S. Maria dei Miracoli, datata 1501, e la porta a Marina (fig. 81): maestà d'arco cinto da un'aureola di conci, raggiera solare espansa.

Pagina di poema eroico il portale della chiesetta di San Giorgio (fig. 82) a Ragusa Inferiore:[1] nimbo profondo di archi alla lunetta lanceolata, che il gruppo cavalleresco, spinoso e irto, sembra bucare e addentrare ancora con i suoi frastagli! Due sottili guglie fiancheggiano l'arco inflesso della cimasa; un fiorone legato da anello s'innalza dalla freccia dell'arco; due rombi stemmati, di bizantina origine, tra il fiorone e i pinnacoli, scandiscono, con misura profonda, lo spazio degli intervalli. E fra i triplici cordoni marmorei, che lungo l'archivolto intonano una trionfale sinfonia di voci, sui capitelli delle colonne alveolate, lungo l'arco di cornice, s'insinua una fantastica efflorescenza d'ornati, una deliziosa incrostazione di coralli. In architetture di Spagna il portale di San Giorgio tiova molti riscontri, e particolarmente nel portale della chiesa parrocchiale di San Lesmes, a Burgos (fig. 83),[2]

[1] ENRICO MAUCERI, *La Contea di Modica ne l'Arte*, in *L'Arte*, a. XVII, fasc. II.
[2] V. *Materiales J documentos de arte español*, tomo VI, 1906. Barcelona.

Fig. 80 — Siracusa, Casa Migliaccio: Facciata.
(Fot. Alinari).

dove però l'ornato si spiana in trine minuziose, con minor risalto di neri e bianchi, e le nervature, individuate piena-

Fig. 81 — Siracusa: Porta a Marina.
(Fot. Alinari).

mente a Messina, distaccate dall'ombra delle gole, gagliarde e vivide, si fondono in un sottile ricamo. Il confronto tra i

Fig. 82 — Ragusa Inferiore, Chiesa di San Giorgio: Portale.

Fig. 83 — Burgos, Chiesa parrocchiale nella piazza di San Giovanni: Portale.

due portali rivela, come generalmente i confronti tra gli edifici dell'isola e i prototipi spagnoli, la visione plastíca degli architetti siciliani, e il vigore che le loro forme traggono dallo stacco dei rilievi sugli incavi profondi.

Un intero prospetto architettonico con portale simile a quello di San Giorgio e adorne finestre, si vede a Modica, nella chiesa di Santa Maria di Gesù.[1] Il rombo, che il vertice dell'arco inalbera invece del fiorone, sale a raggiunger la cornice del delizioso prospettino quattrocentesco, miniato intorno alla dominante porta, creato per essa. L'oculo, molto più tardo, porta la data del 1555; il rilievo della lunetta, il nome « Ramundu » (Raimondo)

MAÑ
RAMVNDV

che, se appartiene al maestro costruttore, ci fornisce un indizio prezioso anche per San Giorgio di Ragusa.

I lunghi pinnacoli con nicchie trilobe ai lati dell'arco inflesso di questo portale, si mutano, nel campanile del duomo di Piazza Armerina (fig. 84),[2] in verghette fiorite dai cespi di un lungo esile capitello. E tutta la decorazione metallica della parte antica, le sovrapposte colonnine lungo gli spigoli, le flessuose finestre infioccate, le verghette fiorite tra finestra e finestra, vestono la torre agghindata, elegante, ben diversa dall'opulento campanile di Randazzo, di una trama delicata e sottile, quale potrebbe disegnarsi attorno dipinte caselle di polittico.

Se il disegno delle finestre del second'ordine, nel campanile del duomo di Girgenti (fig. 85), rievoca quello notato a Piazza Armerina, le inferiori s'arricchiscono d'ombre e di

---

[1] Enrico Mauceri, *Notizie della Sicilia, La chiesa e il convento di Santa Maria di Gesù in Modica*, in *L'Arte*, a. XII, fasc. VI. Secondo Vito Amico, in *Lexicon topographicum siculum*, Anna di Cabrera, discendente del grande ammiraglio Bernardo, fondò il pio luogo.

[2] Enrico Mauceri, *Sicilia ignota. Monumenti di Militello, Piazza Armerina e Aidone*, in *L'Arte*, a. IX, fasc. I.

Fig. 84 — Piazza Armerina, Duomo: Il campanile.

ornati massicci, flettono tutti gli archi, non solo l'esterno, come prue sinuose; e il balcone superiore s'apre sotto la pompa

Fig. 85 — Girgenti, Cattedrale: Particolare del campanile. (Fot. Alinari).

arabo-spagnola di un arco ornato di zig-zag bicromi, come si vede in palazzo Montalto a Siracusa, e in Girgenti stessa, nel

portale della chiesa di San Giorgio. Le cornici lisce delle finestre superiori, le colonnine minute, con piedistalli torniti sotto una gentile acconciatura di fiocchi, mostrano la finezza dell'artista nel graduare i rilievi dell'alto basamento, sopra la cornice del quale, con una ripresa della nota sonora, s'apre il balcone superbamente aureolato.

* * *

La messe più ricca nel campo dell'architettura siciliana quattrocentesca si raccoglie in Palermo,[1] e trova il suo massimo splendore sulla fine del secolo, nell'arte di Matteo Carnelivari.[2] Ai primi del quattrocento risale il portico (fig. 86) che s'affonda nel fianco meridionale del duomo, interrompendo, con le minute garrule voci dei ferrigni arabeschi e delle spire, la successione nobile, rigida, silente dei corpi d'edificio normanni. Motivo non s'accorda a motivo nella pomposa veste di trafori tessuta da qualche inesperto intarsiatore al timpano; le figure a rilievo son piatte, ritagliate nel legno, di un goffo arcaismo; un grosso fogliame s'aggriccia sui capitelli (fig. 87), si arruffa entro i canali degli abachi, rispunta dagli abachi verso l'inizio degli archi, insinuandosi in ogni angolo con pertinace vitalità di erbe ostinate a trovare la via tra i sassi. Dietro questo frontispizio, intagliato a fatica in forma di gotico scanno, s'innalza un portale fastoso, che ripete lo slancio dell'arcata mediana. L'architetto Antonio Gambara ebbe negli occhi, elevando, nel 1426, la porta (fig. 88), l'opulenza delle chiese arabo-bizantine di Palermo, soprattutto di Monreale, e parò d'una greve stoffa, trapunta con instancabile minuto lavoro, tutte le zone piatte della cornice, torcendo fra

---

[1] Enrico Mauceri, *Palermo*, ed. Pedone Lauriel, 1906.

[2] Gioacchino di Marzo, nell'opera *I Gagini in Sicilia nei secoli XV e XVI* (Palermo, 1883-84), fece conoscere indirettamente Matteo Carnelivari, *de terra Nothi*, ossia da Noto, in provincia di Siracusa, quale architetto del palazzo Abatelli (vol. II, p. 10): e prima Raffaele Starrabba produsse, in *Il Palazzo Aiutamicristo* (in *Archivio Storico Siciliano*, 1874, anno II, pag. 89-94), un documento in data 2 giugno 1490, nel quale *Matteo de Carnelivari* figura qual « capo maestro », ossia architetto dell'allora costruendo palazzo Aiutamicristo. A pag. 91, è il contratto per le opere d'intaglio di questo edificio.
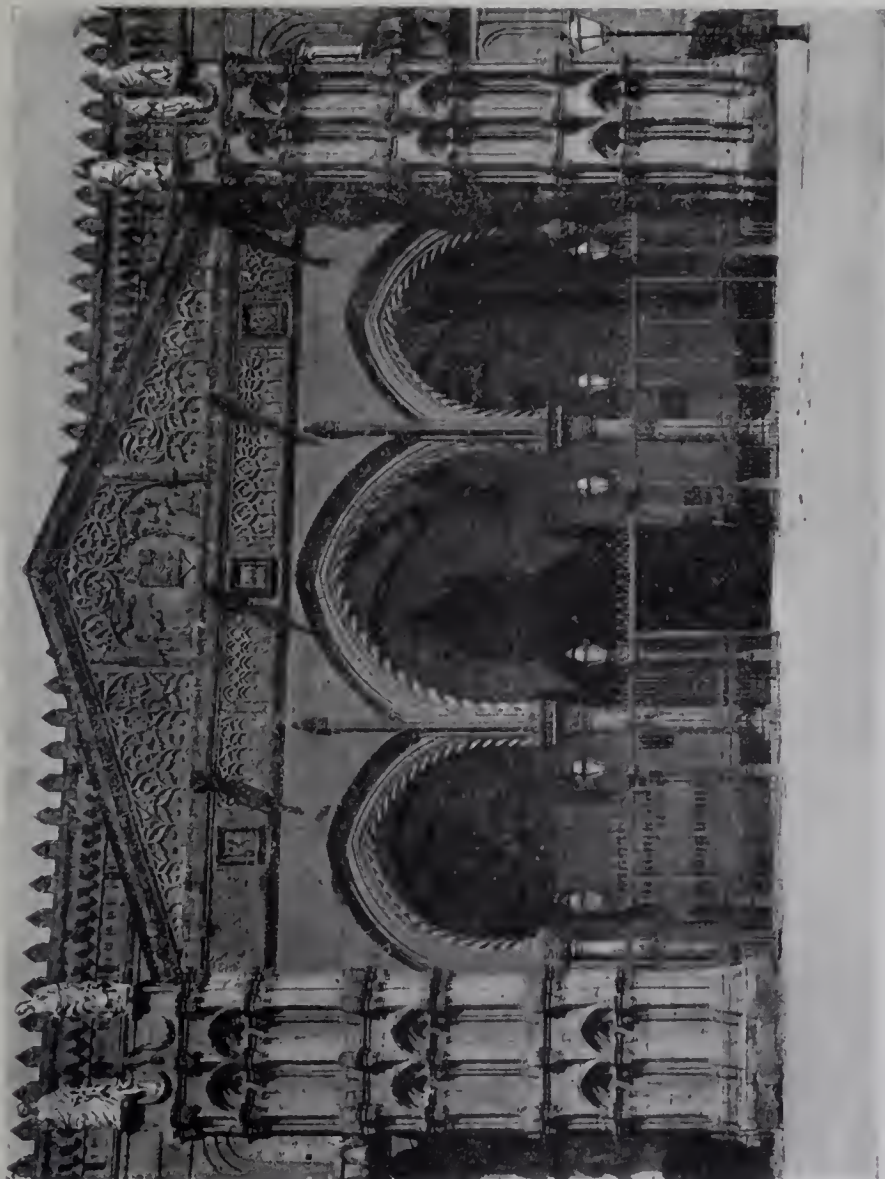
Fig. 86 — Palermo, Cattedrale: Portico sul lato meridionale.
(Fot. Alinari).

Fig. 87 — Palermo, Cattedrale: Particolare del portico.
(Fot. Alinari).

Fig. 88 — Palermo, Duomo: Porta sul lato meridionale.

esse, per avvivar la monotonia del basso rilievo, le grosse funi degli archi ogivali, inserendo colonnette a spiga, ricordo

Fig. 89 — Palermo, Duomo: Particolare della porta sul lato meridionale. (Fot. Alinari).

monrealese, innalzando sui pilastrini di limite, anch'essi trapunti, cespi di foglie e pigne, e sulle pigne due pianticelle a

ciuffi sovrapposti di foglie grevi, inalberando infine la sacra icona in vetta all'arcata sontuosa, entro una edicola-stendardo: persino l'ornato dei capitelli e degli abachi (fig. 89), piatto e a

Fig. 90 — Palermo, Duomo: Portale

minutissimi trafori, riflette la concezione bizantina anacronistica di questo fervido tappezziere.

Un portale di forma simile (fig. 90) s'apre sulla facciata del tempio, culminando in un'anconetta. Breve, qui, e massiccia

l'ancona marmorea, tarchiata, come la porta che spiega un robusto spessore di archi, non soffocati dalla trama fitta dell'ornato, non ritorti in spire, ma individuati nella lor forza di nervature potenti.

La pesante imbottitura d'ornati avvicina ai lavori del portico meridionale del duomo la porta (fig. 91) di palazzo arcivescovile, trama di rami grezzi intersecati a comporre un culmine triangolare, come già vedemmo in un portale napoletano. Gli arabeschi dell'occhio di Santa Barbara nel cortile di Castelnuovo a Napoli, e le ondule trame della decorazione quattrocentesca spagnola (fig. 92) [1] riappaiono nella suntuosa cortina di marmo, che dall'alto cala sulle fragili colonnette dell'ogiva (fig. 93) aperta nel fianco del palazzo. Ma, ad un tempo, quale differenza di spirito, fra le libere curve di ramo impresse ai trafori delle finestre nel monastero di Oña, qui pubblicato a confronto, e la regolarità e il vigore degli ornati che poggian sulle colonnine delle trifore di palazzo arcivescovile a Palermo, come pompose alabarde!

Esempio notevole del gotico fiorito palermitano è il portale di palazzo Sclafani, ora nel Museo (fig. 94): le crespe foglie s'aggirano attorno ai capitelli, senza comporne la forma come nel gotico settentrionale, ma strisciandovi sopra, col brulichìo degli orli arricciati: intatto si delinea sotto il capriccioso inviluppo il calice elegante del capitello. Complesse di gradi sono le basi sfaldate delle eleganti colonne; e si disegna enfatica l'aureola della porta, il cui triplice arco riecheggia in un doppio arco pensile, poggiato a tronchi di colonnine infissi nel muro, come a lunghi ricurvi chiodi. Simili colonnine inflesse per agganciar al muro gli archi sospesi, articolato sostegno, distinguon le trifore di palazzo Raffadali (fig. 95), già dimora di Pietro Speciale, da quella di simile schema, che si vedono in casa Finocchiaro a Randazzo.

---

[1] V. Serie di disegni d'architettura spagnola, nella collezione di Don Josè Làzaro a Madrid: chiostro del monastero di Oña.

Fig. 91 — Palermo, Palazzo arcivescovile: Portale.
(Fot. Alinari).

Fig. 92 — Oña: Particolare di chiostro
(da disegno appartenente alla collezione Làzaro).

Fig. 93 — Palermo, Palazzo arcivescovile: Finestra.
(Fot. Incorpora).

Fig. 94 — Palermo, Museo: Portale di palazzo Sclafani.

Fig. 95 — Palermo, Palazzo Raffadali: Abitazione di Pietro Speciale.
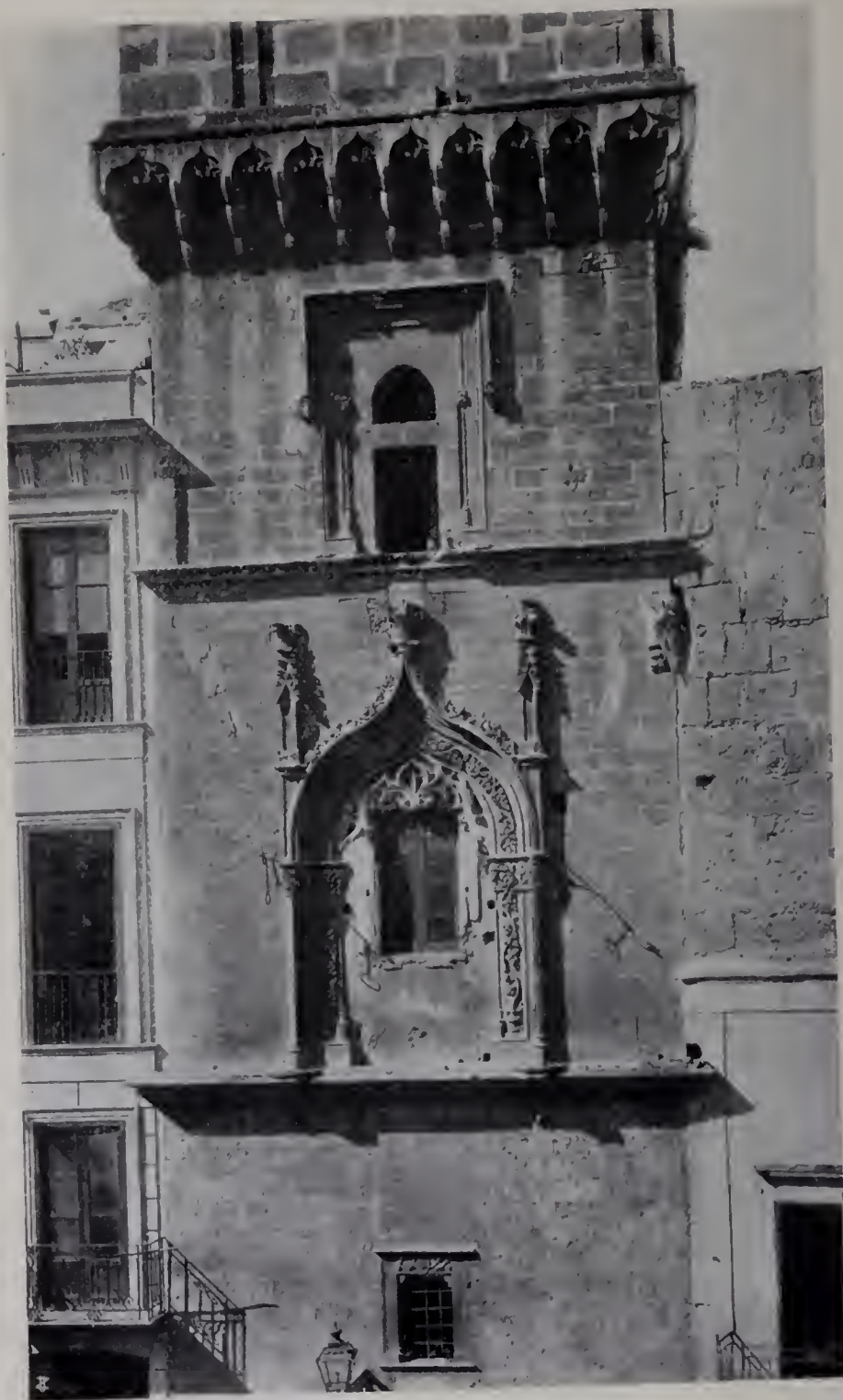
Fig. 96 — Palermo: Palazzo Marchesi.

All'attillata sagoma napoletana di palazzo Penna si ripensa ammirando la finestra superiore (fig. 96) di palazzo Marchesi: forma elegante e rigida, quasi cerimoniale, nella correttezza delle raffinate sagome. A contrasto, l'ogiva sottostante e gli archetti del cornicione sfoggiano vivide note di

Fig. 97 — Palermo, Palazzo Marchesi: Particolare del cortile.

colore: mediante i girali di pampini stipati fra le cornici degli archi, e i fiori zampillanti, dalle cuspidi laterali, con rigidezza di canne, mediante il traforo degli archetti e soprattutto il frastaglio delle mensole lungo il cornicione. Nel cortile, la cornice che gira sulle arcate irregolari della loggia ora chiusa, col taglio ferrigno dei piccoli archi inflessi e lo spessore delle mensole, si approssima alle forme di Matteo Carnelivari (fig. 97).

Prima di discorrere di questo maestro, che chiude l'arte del quattrocento in Palermo, vogliamo ricordare una gemma del

Fig. 98 — Palermo, Museo: Tabernacolo della Madonna delle nevi.

museo palermitano: la nicchia (fig. 98) che ora ospita la Madonna delle Nevi di Antonello Gagini, e un tempo era, proba-

Fig. 99 — Palermo: Palazzo Aiutamicristo.
(Fot. Melendez).

bilmente, parte di marmorea pala d'altare. Indimenticabile fioritura, attorno al guscio scavato, con nitor di conchiglia, entro l'arco ogivo, di archetti e fiori quadrilobi tra siepi di

rigidi steli, di canne sottili; echi fievoli dell'arco nella siepe di oblunghe arcatelle, che attornia l'immagine entro la nicchia sfiorata da mistico incenso d'ombre. E veramente, nelle mani dell'ignoto lirico poeta, il marmo acquista levità e dolcezza di profumo.[1]

L'opera di Matteo Carnelivari, creatore, intorno al 1490, di palazzo Aiutamicristo (fig. 99), segna l'età d'oro dell'archi-

Fig. 100 — Palermo, Palazzo Aiutamicristo: Particolare della facciata.

tettura quattrocentesca palermitana. La fronte del palazzo, rifatta quasi per intiero, serba soltanto qualche resto di nerboruti archi sulle finestre del secondo ordine, e le basse e late finestre (fig. 100) del basamento, simili, per la cornice quadra, le mensole e le coppie d'angeli portascudo nel fregio, alla finestrella minore della torre di palazzo Marchesi, ma più ampie,

[1] Ricordiamo, tra le più schiette manifestazioni d'arte catalana in Palermo, la decorazione scultoria della chiesetta delle Repentite, le ricche trine in cui s'intrecciano pampini e fogli di castagno, marroni sgusciati dal mallo aperto, uccelli e draghi.

tese in larghezza sotto un affilato arco a manico, compresso lungo il cornicione delle finestre, potentemente ricurvo ai lati. La genialità dell'artista, l'appassionata robusta vita delle sue forme è già tutta in quest'arco netto e gravante, dalle curve possenti, dall'ampio abbraccio.

La porta (fig. 101), limitata da arco scemo, s'affonda con precisione infallibile d'intaglio nel nudo spessore della pietra, sotto la catalana raggiera di conci, ma, a differenza che nei portali siciliani e napoletani fin qui esaminati, raggiera e stipiti hanno la stessa ampiezza, e questi prendon valore di pilastri per la sovrapposizione di uno strato di pietra, che li eleva dal piano della raggiera: mutamento a primo aspetto lieve, e pur profondamente rivelatore della genialità dell'artista, che se ne vale per serbar perfetta l'integrità plastica della massa. Attorno a queste adamantine spalle, una sottile ramificazione di canne disegna, con intrecci, lo specchio della porta e l'arco inflesso, il cui vertice, trafitta la cornice del fregio, solleva, come trofeo su acuta punta di lancia, il rombo dello scudo. La porta, col suo arco superbo, è legata, in un mirabile complesso decorativo, agli ordini sovrastanti di finestre, che si equilibrano, rotte, ahimè, dalle nuove costruzioni, ai lati del rombo; ma, anche così, mutilato delle fini bilanciate finestre, e imprigionato fra i nuovi balconi, questo particolare di frontespizio ci dà un'idea completa del talento immaginoso e della misura impeccabile proprie all'architetto che da una complessa trama di cornici trasse un organismo di limpidità perspicua, e alle fibre sottili diede vigore d'acciaio. L'affilatezza e la precisione delle cornici taglienti accostano a palazzo Aiutamicristo la fronte, semplice e nobilissima del palazzo Pietratagliata (fig. 102).

Evocazione di *patio* spagnolo nelle parti conservate, il cortile del palazzo (figg. 103-104), dove l'artista, curata la rispondenza simmetrica tra le sovrapposte arcate mediane dei portici, ad arco scemo l'inferiore, acuto il superiore, interrompe la rispondenza d'asse tra arco e arco. Rombi infissi ad aste sottili s'appuntano, come stendardelli, dai pennacchi

Fig. 101 — Palermo, Palazzo Aiutamicristo: Portale.

degli archi acuti; tondi, dai pennacchi dei tarchiati archi scemi, aperti sopra il più pittoresco scenario che occhio d'in-

Fig. 102 — Palermo: Palazzo Pietratagliata.

cisor d'acqueforti possa sognare: aureole binate di bifore ora interrotte, archi a sesto acuto e archi a tutto sesto, un insieme disordinato e incantevole di ventagli aperti lungo pareti nude, cui il tempo aggiunge la calda nota del colore.
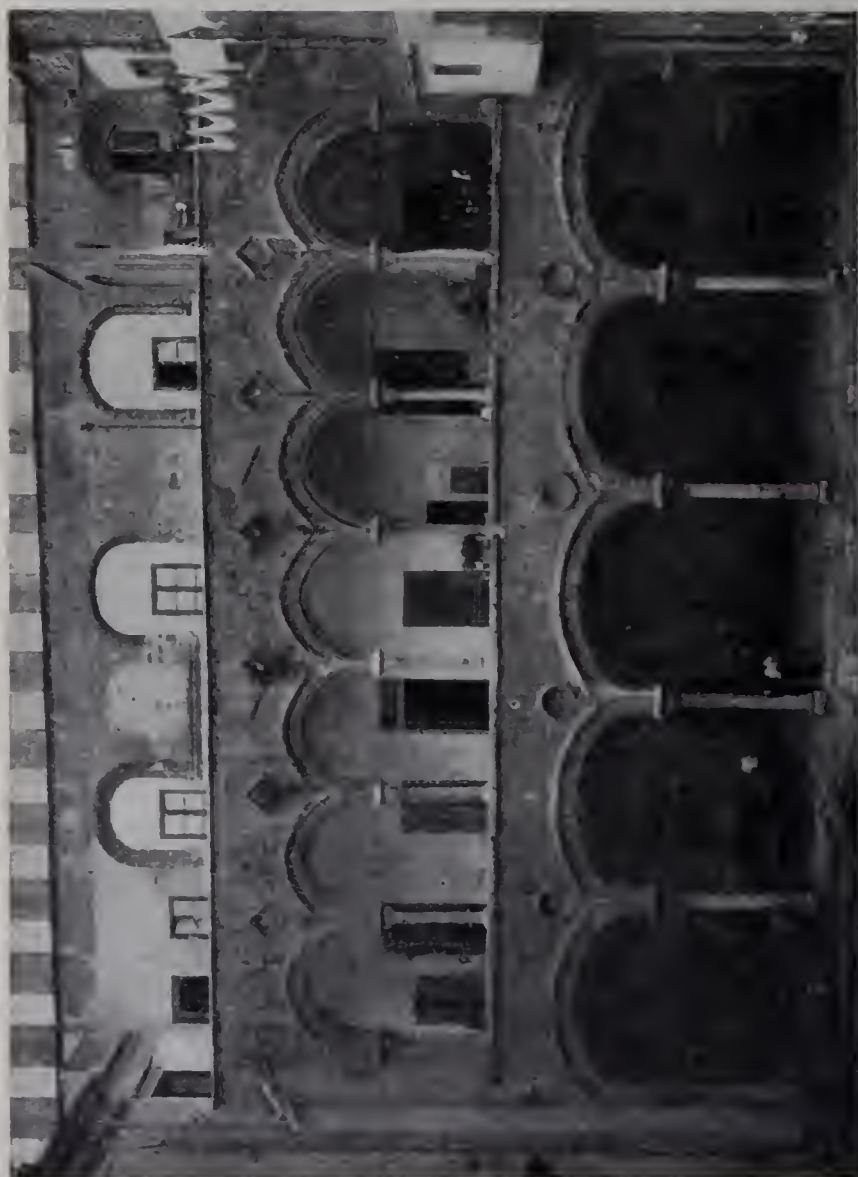
Fig. 103 — Palermo, Palazzo Aiutamicristo: Loggiati.
(Fot. Melendez).
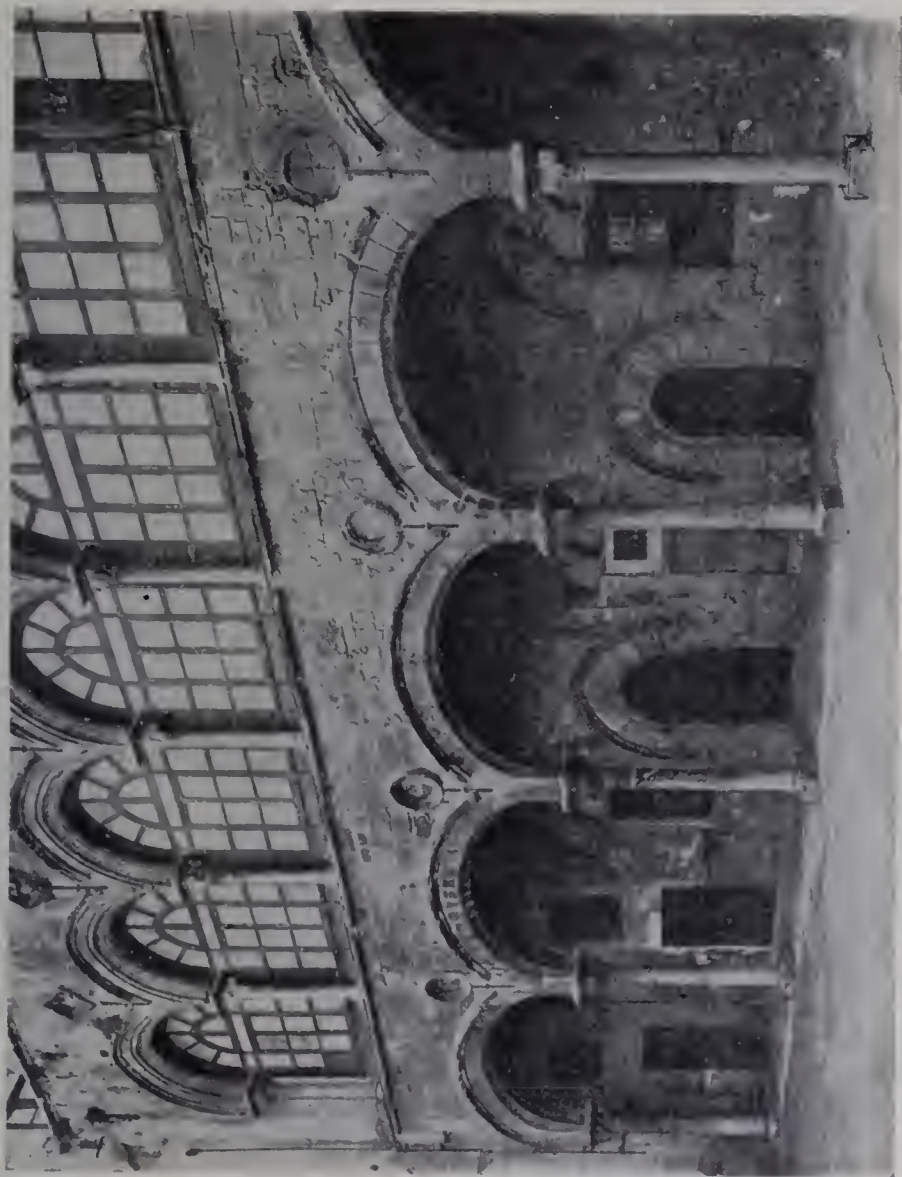
Fig. 104 — Palermo, Palazzo Aintamicristo: Loggiati.

Il portico inferiore riecheggia, come nel cortile di palazzo Abbatelli, tipi di architetture spagnole, ad esempio i loggiati suntuosi del palazzo del marchese di Velada in Avila (fig. 105), ma il contrasto fra la voce grave degli archi scemi e l'acuto accento degli archi a sesto acuto, da cui si slanciano

Fig. 105 — Avila: Casa del Marchese di Velada (dalla raccolta Làzaro cit.).

gli agili pennoni, imprime fervida animazione al cortile siciliano: gli archi del second'ordine sembrano spiccare il volo.

Le cornici degli archi, a smusso leggermente concavo, comuni alle costruzioni di Matteo Carnelivari, si ripetono nelle logge di palazzo Aiutamicristo[1] e di palazzo Abbatelli, come

[1] Ne fu fondatore il magnifico Antonio Aiutamicristo.

nei colonnati di Santa Maria della Catena (figg. 106-107), massima fra le chiese quattrocentesche di Palermo, impeccabile di proporzioni, superbo e bizzarro insieme di forme del Medioevo e del Rinascimento. Un triplice arco trionfale, di medievali sagome, è l'atrio magnifico, coi fornici laterali leggermente abbassati, e due torri agli angoli: entro le torri, nicchie gotiche; sopra quattro colonne classiche, di fine rastrematura, uno scroscio d'archi in multiple cornici, rotto dall'incastro violento di puntelli ferrigni: enfasi eroica di forme accentuata dall'ascesa della scala, marmorea piramide tronca. Il fuoco siciliano di Matteo Carnelivari trova la sua espressione massima nell'edificio rombante per l'eco delle multiple arcate, fiorito di rare trine: reti di foglie spinose ai capitelli delle nicchie, diademi di rose entro formelle e di metallici arabeschi sulla regale fronte del tempio e intorno alle snelle torri. Dal nero fondo dei trafori, dalle penombre spioventi entro le nicchie dei torricini, alla cupa profondità del portico musicalmente s'alterna la nota della luce a quella dell'ombra, coloritrice magica.

Ugualmente suggestivo l'interno (fig. 108) con la solenne ininterrotta sfilata di colonne dall'ingresso al piano della crociera, all'abside, processione di bianche forme, dalla nave in luce, verso l'altare tenebroso. Ogni particolare aggiunge fascino al pittoresco scenario: gli archi sopraelevati come nelle chiese romaniche, le basi (fig. 109) delle colonne sul piano della crociera e dei frammenti di pilastro da cui sorgono gli archi, lambiccate, forate, per le continue intersezioni di sagome, da cunei, da manubrii di pietra, come si vede nel meccanismo, anche più complicato, di un piedistallo (fig. 110) proveniente dall'ex-monastero del Santo Salvatore al museo di Palermo. S'incurvano con grazia inesprimibile, da spigolo a spigolo, gli orli degli abachi stellati.

Al portico di Santa Maria della Catena si accosta il portico di Santa Maria Nuova (fig. 111), composto anch'esso di tre arcate chiuse fra due torricini scavati da nicchie, di fasci

Fig. 106 — Palermo: Santa Maria della Catena.
(Fot. Brogi).

Fig. 107 — Palermo: Santa Maria della Catena.
(Fot. Alinari).

d'archi sopraelevati dal capitello delle colonne, spezzati da due acuti puntelli: struttura ferrigna e veemente, che ricorda la chiesa della Catena, senza raggiungerne l'intensità d'effetto,

Fig. 108 — Palermo, Santa Maria della Catena: Interno.

per la riduzione delle cornici tese a disegnare le arcate e soprattutto per la mancanza della grande scalea che innalza il piano dell'atrio di quella chiesa. Al vigore e all'impeto del

portico, non risponde il resto dell'edificio, con lunghe sottili ogive tra lesene del Rinascimento, che interrompono, all'altezza dell'architrave, le torricciole laterali, e sostitui-

Fig. 109 — Palermo, Santa Maria della Catena: base di colonna.

scono alla viva forza dell'atrio una gentilezza sottile e compassata, una timida grafia agli aggetti taglienti.

Le cornici degli archi, a smusso concavo, le colonne dal capitello stemmato, che vedemmo nel cortile di palazzo Aiutamicristo, riappaiono nel cortile di palazzo Abbatelli (figg. 112-113), opera del 1488,[1] dove tuttavia gli archi sopraelevati del

[1] Il documento pubblicato da Gioacchino di Marzo, op. cit., è un atto del 6 febbraio 1488. In esso è menzionato il palazzo del magnifico Francesco degli Abbatelli, Maestro Portulano del Regno.

portico superiore, non più a sesto acuto, s'addensano in fasci impetuosi di curve, come nel portico di Santa Maria della Catena. Nuovo angolo del mondo romantico di Matteo Carnelivari, questo cortile cupo d'ombre, con una catalana scala dal parapetto a doppio zig-zag, finestrelle (fig. 114) composte, sotto un forte giogo, di sottili canne in croce agli angoli,

Fig. 110 — Palermo, Museo: Base di colonna.

blandamente lambite dall'onda pigra dei cortinaggi a largo traforo, dalle frange di fiocchi. Domina lo scenario la porta (fig. 115) col suo diadema di archi ampli e opprimenti, su cui s'accoscia con maestà barbarica il piedistallo di un superbo pennone.

Tra le meraviglie di Palermo quattrocentesca ricordiamo la torre di Palazzo Abbatelli (figg. 116-117), con trifore dalle membrature esilissime, ove il traforo a curve irregolari, metalliche, il complesso frastaglio spagnolo, acquista, per la vicenda fervidissima di luci e d'ombre fra gli archetti e i ganci ferrigni delle mensole del coronamento, animazione fan-
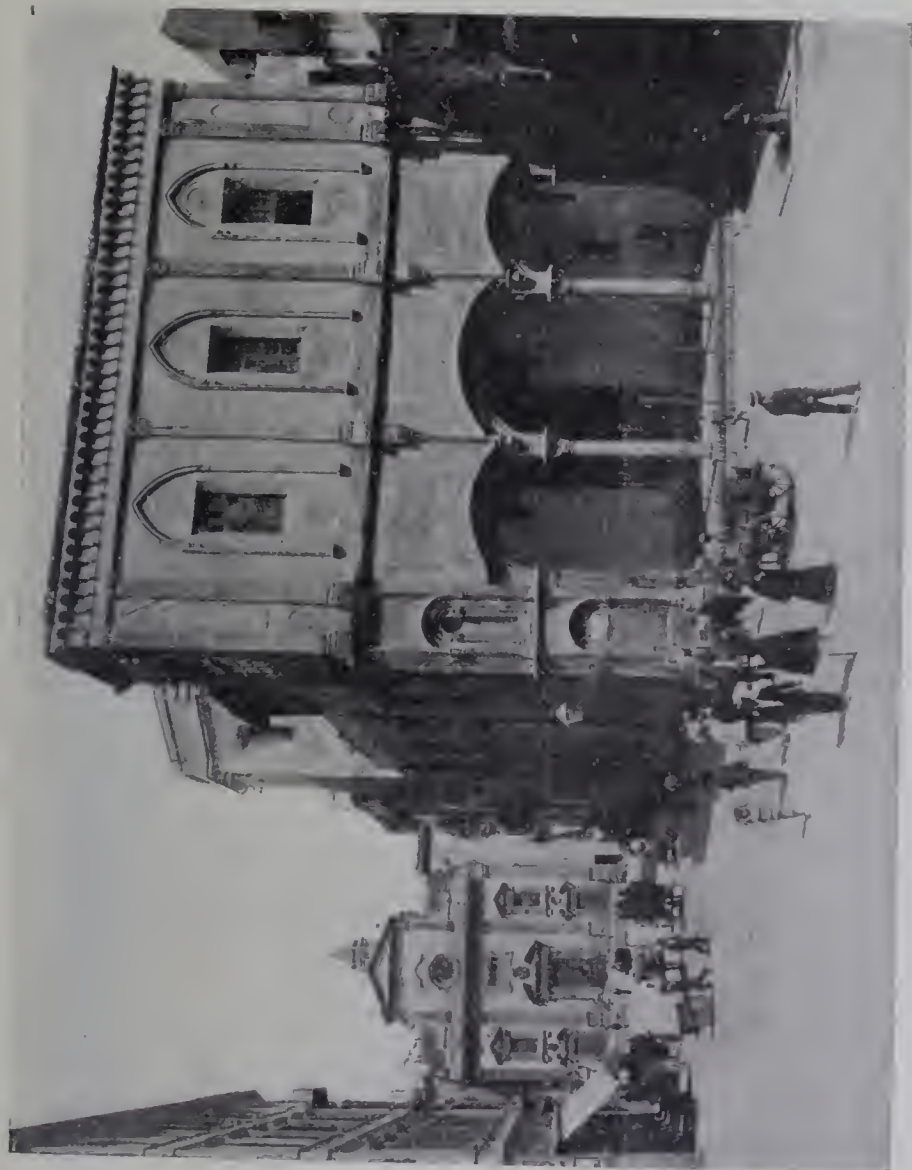
Fig. 111 — Palermo: Chiesa di Santa Maria la Nuova.
(Fot. Brogi).

Fig. 112 — Palermo, Palazzo Abbatelli: Loggiati.

Fig. 113 — Palermo, Palazzo Abbatelli: Particolare di loggiato e scala.

tastica. La massa della torre e della sua corona merlata, composta con regolarità propria della Rinascita, trae dall'ornamento articolato la più fresca e vivida malìa di colore: guizzo di ornati nelle trifore, volubile frastaglio di luci e d'ombre

Fig. 114 — Palermo, Palazzo Abbatelli: Finestra.

nei trafori d'archetti, che tra mensola e mensola ritaglian festoni nella frangia serica del coronamento. E il genio siculo di Matteo Carnelivari, il suo valore di plastico, si afferma nel taglio nitido geometrico della torre e dell'alto coronamento, come nella volumetrica struttura delle mensole, che sembrano da qualche artefice egizio tagliate a colpi netti e crudi nella pietra.

Fig. 115 — Palermo, Palazzo Abbatelli: Porta nel cortile.

Il linguaggio ricco d'immagini di questo favoloso narratore risuona anche nel portale del palazzo (fig. 118), costru-

Fig. 116 — Palermo, Palazzo Abbatelli: Torre.
(Fot. Incorpora).

zione rustica di tronchi, a fatica piegati e intrecciati. Torpide serpi legan di flosce catene i capitelli delle colonne; una

grossa fune stringe alla parete il tronco maggiore, che inquadra la porta, e ad esso il gran rombo stemmato. Ma ecco,

Fig. 117 — Palermo, Palazzo Abbatelli: Torre.
(Fot. Alinari).

sopra la rustica costruzione strappata alla terra e composta da mani robuste di legnaiolo, con erculea fatica, stretta da

rozze funi e lambita da striscianti anella di lombrichi, disegnarsi, con nitore gemmeo, entro i due rombi laterali, in equilibrio sulle tarchiate spalle della porta, fasci di pugnali,

Fig. 118 — Palermo, Palazzo Abbatelli: Portale.

e aprirsi scattando in senso inverso, con misura perfetta, con medaglistico ritmo, a dimostrare quanto sia meditata l'arte di questo fecondo sognatore, che fece sorgere per l'architet-

tura siculo-catalana, sulla fine del Quattrocento, un luminoso meriggio.

In Palermo non abbiamo esempi notevoli dell'architettura a punte di diamante, che trova un esempio mirabile in Ispagna, nella casa appunto detta *de los picos*, a Segovia, dove le borchie, assai più acute che nelle imitazioni siciliane, sporgendo in fitte serie di sopra le pietre rudi squadrate del nudo zoccolo, trasformano le pareti in un campo irto di punte a difesa. Simile motivo, ma con effetto ben minore, troviamo nello Steri-Pinto, di Sciacca, palazzo merlato, con un angolo a baluardo, basamento altissimo aperto solo da una porta, bifore con esili colonnine e fuse raggiere, armato, dal basso al coronamento, d'una fitta compagine di punte, quasi d'una irta corazza. Nella Giudecca di Trapani (fig. 119), le cuspidi invadon la torre, serrate sopra la prima finestra, disposte, nel piano superiore, in serie orizzontali tra zone di bugnato piatto. Lo stesso motivo ricorre lungo l'enfatico arco della porta, e si ripete a decorazione delle finestre, liberamente varie di forma, se pure tutte partecipi alla pompa dell'ornato e alla pesantezza rocciosa della struttura. Borchie orlate di pietruzze ingemmano una finestra rettangolare, mentre un'altra fa pompa di una larga e schiacciata decorazione di rose; in una terza, ad arco inflesso, appaiono cuspidi, e, sui pilastri di stipite, larghe teste e serafini; la decorazione è rude, grossa, informe; sfoggia scintillii, luci riflesse dalle faccette di mille rozzi brillanti di pietra.

Alla decorazione grave, massiccia, fragorosa, alla libera asimmetria della Giudecca trapanese, corrisponde il castello di Pietraperzia (fig. 120). Un lato del cortile, sopra nere grotte d'archi depressi, si eleva in muraglia irta di punte, con finestra di tipo catalano, ad arco inflesso, adorna, sul fondo a inferriata, di trofei e statue chiuse nell'armatura, mentre la parete contigua, liscia, aperta al pianterreno per ampie arcate a raggiera, fa pompa d'una pesante finestra ove, fra imprese varie, si vede ritornare il rosone piatto notato nella

Fig. 119 — Trapani. La Giudecca.
(Fot. Alinari).

Fig. 120 — Pietraperzia: Castello.
(Fot. Interguglielmi).

facciata della Giudecca. La fiorita eleganza delle architetture ammirate nella Sicilia orientale e a Palermo si trasforma, in questi due esempi, in barbarica luccicante pompa.

* * *

Come la Sicilia, la Sardegna del Quattrocento[1] vive di forme venute di Catalogna. La porta dell'antica canonica

Fig. 121 — Cagliari, Cattedrale: Porta dell'antica canonica.

del duomo di Cagliari (fig. 121), con lo spessore delle sue arcate riecheggianti, con le sue forme opulenti e tarchiate, e

[1] Cfr. Dionigi Scano, *Cagliari Medievale*, impressioni d'arte, in *Cagliari*, pubblicazione del Collegio degli Ingegneri ed Architetti della Sardegna, 1901.

il rigonfio sbuffo di fogliame nei peducci e l'intreccio spinoso di frondi che inviluppa e lega i capitelli; l'armonica bifora del convento di Santa Caterina (fig. 122), con le modanature a tori e cavetti, l'arco inflesso prolungato sino ad agganciarsi al telaro di bastoncelli che inquadra la finestra, sono esempi di stile aragonese. Forme affini rispecchiano il coro della

Fig. 122 — Cagliari, Convento di S. Caterina: Bifora.

chiesa della Purissima (fig. 123), evocazione di tipi iberici ben noti, e il coro della chiesa di San Domenico (fig. 124), ove le ripetute cornici degli archi e delle vele s'irradiano dai peducci verso l'alto, con flessibilità di canne strette in fascio a un sol capo. Nel coro della cattedrale di Oristano (fig. 125), opera che chiude il Trecento, scoccano, dai cestelli complessi dei peducci, entro il vano dei pennacchi, balestre giganti, come già vedemmo nel salone dei Baroni a Castelnuovo; nella chiesa d'Iglesias (fig. 126), bassa come una grotta, i costoloni (fig. 127) della volta, serrati da adorne chiavi e sfaldati.

danno l'illusione di esser composti d'una sostanza lieve e fibrosa, ben diversa da quella che sembra comporre le robuste e ferrigne modanature di Matteo Carnelivari, in Sicilia.

Al tipo siciliano si avvicina maggiormente la finestra ad arco inflesso e pennacchio fiorito sulla facciata della parrocchia di Sedini (fig. 128), umile costruzione, caratteristica per la sottigliezza timorosa delle cornici, per l'ornamento semplice,

Fig. 123 — Cagliari, Chiesa della Purissima: Volta del coro.

di steli ondati, in fluida corsa di rivo. Un intreccio di rami disegna l'armonica aureola d'archi attorno la lunetta, e la trabeazione a manico delle porte binate nel portale del duomo di Portotorres (fig. 129); e il fasto delle trine marmoree che forman cortina alle finestre italo-spagnole di Carinola e di Palermo si spiega, con esuberanza provinciale, nelle finestre (fig. 130) dell'asilo infantile d'Iglesias.

Mentre dalla Toscana il Rinascimento diffondeva per l'Italia centrale, e con Bramante e col Bramantino in Lombardia, forme classiche, riducenti l'organismo degli edifici a

Fig. 124 — Cagliari, San Domenico: Il coro.
(Fot. Alinari).

limpidità di schemi geometrici, a regolarità e sobrietà d'ornati, la vita del mezzogiorno, da cui scaturisce il sublime fiore italico dell'arte di Antonello, stretta nella cerchia della dominazione spagnola, imbevuta di costumi spagnoli, crea sopra elementi

Fig. 125 — Oristano, Antico coro della cattedrale: Pennacchio.
(Fot. Alinari).

esotici un'architettura vivida di tinte, libera e fervida nella decorazione. L'arte, che a Napoli, sul principio del Quattrocento, riflette ancora l'eleganza attillata e signorile del gotico angioino, in Castelnovo piega al rigoglio ornamentale, alla immaginazione bizzarra, al sogno di pompa degli architetti aragonesi e catalani. In Sicilia, dalle rive dell'Jonio, fiorite

Fig. 127 — Iglesias, Cattedrale: Particolare della volta.
(Fot. Alinari).

Fig. 128 — Sedini: Chiesa parrocchiale.

Fig. 129 — Portotorres, Cattedrale. Il portale
(Fot. Alinari).

di trine arabo-spagnole, ricche di colore nella lor veste bianconera, alle rive del Tirreno, echeggianti l'immaginoso linguaggio di Matteo Carnelivari, l'architettura evoca, presso l'antico mondo bizantino e arabo-normanno, la terra dei dominatori spagnoli. Ma, come già notammo, il risalto dato alle membrature architettoniche, per mezzo di profondità di

Fig. 130 — Iglesias, Asilo infantile: Finestre.

scavi e di rilievi, l'articolata struttura che domina il traforo, il valore plastico delle forme create nella terra da cui ebbe vita Antonello, dimostrano come i traduttori sapessero infonder la linfa italica negli adorni modelli.

Dopo il dominio dell'arte romanico-gotica pisana, la Sardegna, nell'architettura, come nella pittura, fonde le voci del dialetto indigeno con la colorita lingua di Spagna, parlata da Raffaele Thomas e da Giovanni Figuera; tesse di stoffe d'oro i fondi dei suoi quadri, intreccia ornamenti di maglie guizzanti, di rami flessibili: l'arco frondoso sulla

finestra della parrocchia di Sedini sembra ristampato, in forme popolari, dai begli archi decorati di spinose foglie di cardo, che s'accosciano, ondulando, sui pilastri lanceolati di una tavola catalana nel Museo nazionale di Cagliari.[1]

Ricca e immaginosa, l'arte di Sicilia, più che l'arte di Napoli angioina e della Sardegna pisana, fa proprio l'elemento moresco che permane vitale nell'architettura spagnola: le antiche tradizioni bizantina, araba, normanna e aragonese, hanno predisposta l'isola del Sole alle tinte cariche, alla magia dei complessi intrecci marmorei; hanno creato, nelle loro stratificazioni, una stupenda civiltà di colore.

---

[1] V. Enrico Brunelli, in *L'Arte*, 1920, p. 147.

II.

TRADIZIONE GOTICA NELL'ITALIA SETTENTRIONALE

I maestri di Campione. — Effetti del gotico d'oltralpe. — Il Duomo di Milano. — La Certosa di Pavia, Castiglione d'Olona. — Il Filarete a Milano. Sua opera nell'Ospedal Maggiore. — Strascichi del gotico fiorito. Giovanni, Guiniforte e Pietro Solari. — Echi di forme lombarde e del gotico di Francia in Piemonte. — Affluenza in Liguria di maestri dalle cave tirrene e dal lago di Lugano. I Gaggini.
I maestri delle Masegne alla fine del secolo XIV a Venezia. — Diffusione dell'arte del tagliapietra veneziani nell'Emilia e sulle rive adriatiche. — La Bottega dei Bon e i lapicidi lombardi a Venezia. — La Ca' d'Oro e il Palazzo ducale. — Diffusione del gotico fiorito veneziano: Giovanni e Bartolomeo Bon: la porta della Carta. Appiattimento del gotico fiorito. — Compromessi e contrasti col Rinascimento in palazzi e chiese veneziane. — Porta di Antonio Gambello a San Giovanni e Paolo. — Fine del gotico nella porta dell'Arsenale di Antonio Gambello. — Giorgio Orsini da Sebenico e sviluppo del gotico fiorito in Dalmazia e in Ancona.
Antonio di Vincenzo a Bologna in S. Petronio, nel Palazzo dei Notai, nel Campanile di San Francesco. — La terracotta scalpellata. — Antonio di Vincenzo a San Domenico di Imola. — Il S. Petronio in piccolo a Cesena. — La terracotta a stampa. — Ricerca di schemi architettonici per includervi stampe in cotto. — Architettura pezzata di pietra e cotto. — Fioravante Fioravanti. — Continuazione delle forme di Antonio di Vincenzo. — Espansione del gotico fiorito veneziano nell'Emilia.

In Lombardia, fino a quando non sorse il Duomo di Milano, i maestri Campionesi, tardi seguaci di Giovanni di Balduccio, tennero il campo. L'egemonia di Pisa nella scultura, affermatasi al principio del Trecento, si era estesa in tutto il secolo nell'Italia settentrionale per mezzo di Giovanni di Balduccio, come nella Italia meridionale per Tino di Camaino. Ma se in Giovanni di Balduccio si avvertiva già la stanchezza, l'affloscimento delle forme pisane iniziali, nei Campionesi esse perdono ogni spirito. Basti vedere come nella facciata della cattedrale di Monza (fig. 131), edificata da Matteo da Campione († 1395), sieno ancora elaborati motivi romanici, e il gotico si limiti a frangiare, senza riuscir ad affermarsi in un forte partito architettonico, a uscire, a protendere alcuna massa fuori dalle liste bianche e scure del sasso, dove
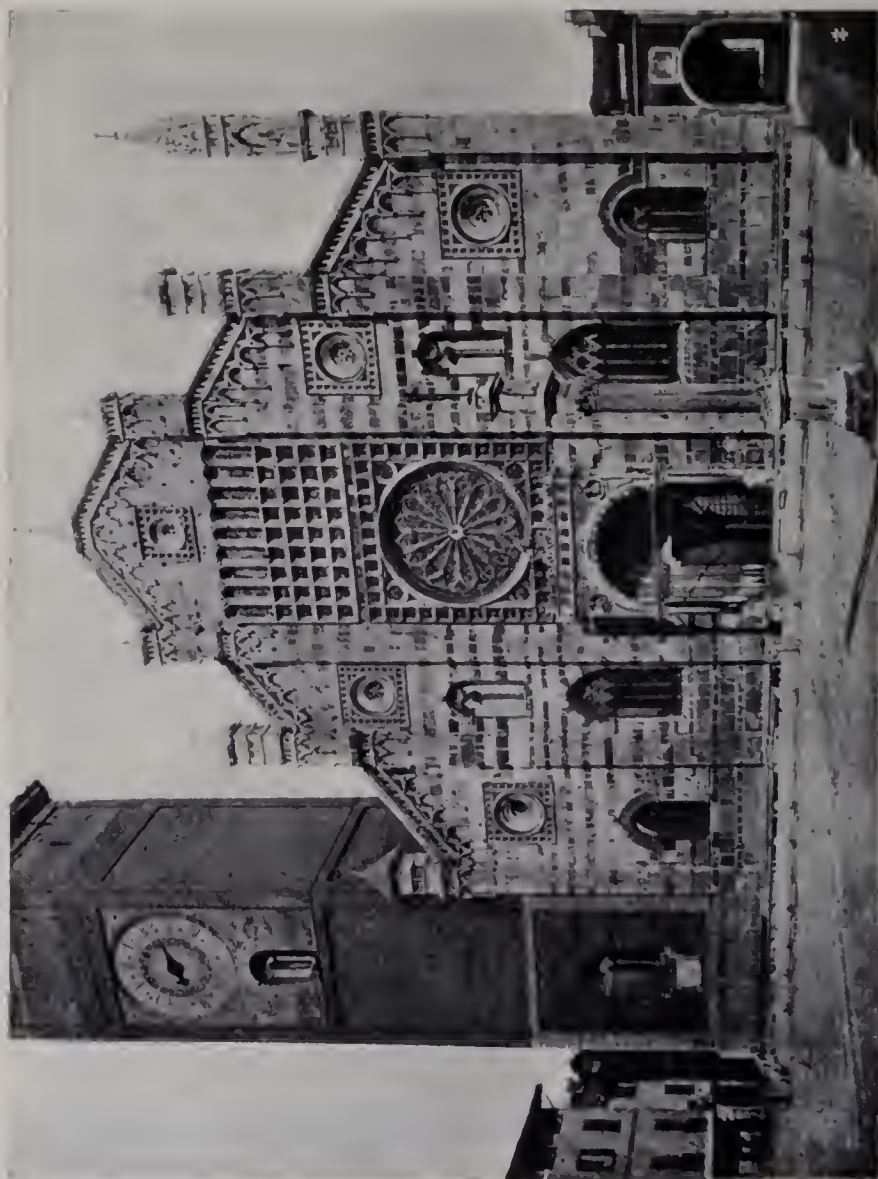
Fig 131 — Monza: La Cattedrale.
(Fot. Alinari).

incassa tabelle quadre, limitate da quadretti, inscriventi circoli concentrici. I picchiapietre campionesi stavano attaccati al loro piano, vi applicavano addobbi, ricami, archettini trilobi, quadrettature, senza riuscire a dar parola all'architettura. I maestri, che con il loro Bonino da Campione avevan trovato il grido della pietra nel trofeo-catafalco di Cansignorio della Scala (fig. 132) a Verona, si fanno muti, e non lasciano più sentire se non i loro colpi ripetuti di scalpello.[1]

A interrompere quel monotono canto di cicala, ecco innalzarsi a Milano, eccelso, il Duomo (fig. 133), massimo riflesso del gotico fiorito d'oltralpe in Italia.

Ma la tradizione costruttiva lombarda non permetteva agli architetti italiani di vedere, negli ardimenti del gotico francese, garanzie di stabilità; sempre, nelle controversie fra i Lombardi e gli stranieri, si nota, da parte dei nostri, questa preoccupazione, che li conduce a modificar di continuo il progetto iniziale, probabilmente francese, e a licenziar di continuo gli oltremontani, insofferenti di modificazioni. È una curiosa storia questo incessante passaggio di stranieri, che arrivano, preceduti dalla loro fama, orgogliosi e arroganti; vantano la superiorità delle proprie conquiste nel campo della costruzione, biasimano il lavoro eseguito, parlano un linguaggio mal compreso dai Lombardi, e rivalicano presto le Alpi, senza esser riusciti ad intendersi con loro. Passano, dal 1389 al 1401, Nicola de Bonaventuri, francese, Giovanni di Firinzburg, tedesco, Enrico Asler di Gmund, svedese, Ulrico di Ulma, Jacopo Coene di Bruges, e il parigino Giovanni Mignot, col quale più aspra si accende la disputa fra italiani e stranieri. « Ars sine scientia nihil est », afferma il Francese, biasimando l'opera compiuta dagli architetti italiani, e cioè i piloni e tutti i sostegni preparati a regger le volte, e gli Italiani, a risposta: « Scientia est unum et ars aliud », e anche « Scientia sine arte nihil est », espressioni tipiche dello

[1] Alfred Gotthold Meyer, *Lombardische Denkmäler des vierzehnten Jahrhunderts: Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionensen*, Stuttgart, 1893.

Fig. 132 — Verona: Tomba di Cansignorio.
(Fot. Alinari).

Fig. 133 — Milano, Duomo: L'Abside.
(Fot. Alinari).

spirito differente che reggeva le due scuole, francese e lombarda.

Con gli architetti d'oltremonte giungono e ripartono scultori: Fritz di Norimberga, Gualtiero e Pietro da Monaco, Hans Marchestem, Giovanni Brofender, Pietro da Vin, Ludovico de Roy, Rolando de Banillia, Pietro francese, Niccolò « de Hostaricha », supposto tedesco, mentre il nome del luogo di provenienza deve essere Hostalrich in quel di Gerona. Ma, nonostante la folla degli stranieri e l'origine palese dell'edificio dal gotico d'oltralpe, l'impronta indigena s'afferma vittoriosa.[1]

Le differenze fondamentali che si notano tra gli edifici francesi e tedeschi e il duomo di Milano dimostrano come i Lombardi, pur attenendosi a un modello gotico fiorito, ineluttabilmente lo interpretino secondo lo spirito dell'architettura italiana: vogliano, cioè, unità di massa, e quindi contrafforti spianati e diritti, non curvi a risega; altezza proporzionata all'ampiezza, e quindi minore slancio di archi ogivali e attenuazione di lunghezza dei piloni mediante le vaste fasce con nicchie e statue; abbassamento dei tetti invece che il ripido pendio delle coperture gotiche. Sempre più, nel tempo, l'opera degli scalpellini guidati dai pittori in voga prende il sopravvento sull'opera dei geometri: e nella decorazione i Lombardi si rivelano interpreti immaginosi e raffinati del gotico fiorito, infioccando baldacchini per aggrapparli agli sguanci delle finestre e ai contrafforti, riportando dalle pareti i minuti archetti trilobi e le tenui aste marmoree nel metallo degli ammirabili finestroni, sovrapponendo orli di trine

---

[1] GAETANO MORETTI, *La conservazione dei Monumenti della Lombardia dal 1° luglio 1900 al 31 dicembre 1906*, Milano, 1908; H. DE GEYMÜLLER, *Le passé, le présent et l'avenir de la Cathédrale de Milan*, in *Gazette de Beaux-arts*, Paris, 1890; LUCA BELTRAMI, *Per la storia della costruzione del Duomo di Milano, disegni inediti del 1390*, in *Raccolta milanese*, dicembre 1887 e gennaio 1888, Milano, 1888; GIULIO CAROTTI, *Vicende del Duomo di Milano e della sua facciata*, in *Arch. stor. dell'arte*, Roma, 1889; CAMILLO BOITO, *Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata*, Milano, 1889; LUCA BELTRAMI, *Per la facciata del Duomo di Milano*, ivi, 1887; ALFRED GOTTHOLD MEYER, *Oberitalienische Fruhrenaissance: Bauten und Bildwerke der Lombardei*, II Theil: *Die Blüthezeit*, Berlin, 1900; UGO NEBBIA, *La scultura nel Duomo di Milano*, ivi, 1907; CARLO ROMUSSI, *Il Duomo di Milano*, ivi, 1902; ANTONIO SACCO, *Il Duomo di Milano*, Bergamo, 1902; PIETRO TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi Monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, 1902.

al cornicione (fig. 134), trafori biancazzurri di marmo e di cielo, appuntando dai vertici dei contrafforti le 'guglie, acute basi a

Fig. 134 — Milano: Duomo.
(Fot. Alinari).

un popolo di statue. Particolare per particolare, si gode, nell'applicazione al modello primitivo, il fervore di vita e la raf-

finata virtuosità dell'ornamento proprii ai maestri lombardi, aiutati, ma parcamente, nell'opera scultoria da artisti d'oltralpe.

Anche le gotiche guglie, che dai contrafforti s'appuntano al cielo, riflettono, se pur vi fu un primitivo disegno straniero, lo spirito proprio alla decorazione nostra, come si vede nell'antica guglia Carelli (figg. 135-136). Le spine, i denti di sega che frangiano i pinnacoli nordici, gli aghiformi ornati che fan pensare alle foglie dei rigidi abeti del nord, si ammorbidiscono: la flora turgida sboccia in rigoglio vivo di gemme; e tra le cuspidi un popolo di santi si ferma sul limitare di anguste edicole, dominate, sul fiore scoppiettante della vetta, da un Santo cavaliere, custode in armi del tempio. Come in un monumento tipico dello stile gotico trapiantato in Italia, piegato alla natura italiana, il dugentesco duomo di Siena, in quest'edificio, riecheggiante, con più fedele spirito, il tardo gotico d'oltralpe, la decorazione scultoria domina: tra il fremito del fogliame le statue ascendono lungo i canali dei finestroni; cercan riparo nei baldacchini aggrappati ai contrafforti; s'aggirano caute, paurose dell'abisso, sulle basi triangolari in pendio; s'avventano, in forme umane o bestiali, dall'alto, nei doccioni fantastici; conquistano, grado per grado, le vette delle guglie.

Le sculture primitive delle mensole reggenti gli archetti trilobi che frangiano l'alto zoccolo del duomo, opera in parte di scalpello straniero (es. figg. 137-138), ci offrono esempi leggiadrissimi di decorazione, come le mensole con foglie e figurette annicchiate, a reggere, sopra grandi libri aperti, la base delle statue lungo le cornici delle finestre (fig. 139). Con finezza miniaturistica e rara virtuosità di scalpello, i Lombardi si son compiaciuti a creare deliziose fantasie di arte gotico fiorita, torcendo figure e pampini nel breve spazio: vecchi profeti sbucano come gnomi di leggenda dall'ombra dell'enorme volume (fig. 140); volti di fanciulli (fig. 141) s'affacciano all'orlo di un cespo crepitante; un giovane s'aggrappa alle curve pagine del libro, in un festoso mulinello di pampini (fig. 142); un angelo s'appiatta, sotto la

Fig. 135 — Milano, Duomo: Guglia Carelli.
(Fot. Lissoni).

Fig. 136 — Milano, Duomo: Guglia Carelli.
(Fot. Lissoni).

Fig. 137 — Milano, Duomo: Mensola nel basamento.
(Fot. Lissoni).

Fig. 138 — Milano. Duomo: Mensola nel basamento.
(Fot. Lissoni).

statua dell'Angelico, nel guscio delle tese ali riunite, come maggiolino sotto le elettre rigide.
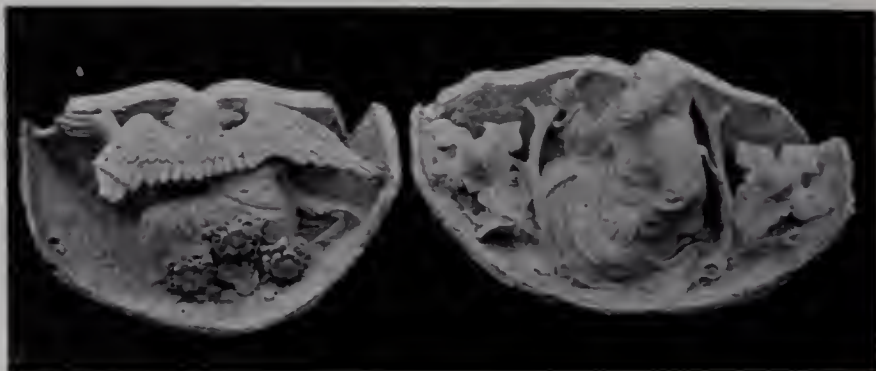
Fig. 139 — Milano, Duomo: Mensola.
(Fot. Lissoni, da stampa in gesso).

Fig. 140 — Milano, Duomo: Mensola.
(Fot. Lissoni, da stampa in gesso).

L'altezza delle fasce che cingono i piloni, biasimata aspramente dal Mignot, risponde ai criteri di misura proprii dell'arte

italiana: le angolarità, le punte gotiche, dovute alla distinzione degli elementi di sostegno, si attenuano; le parti del fascio si
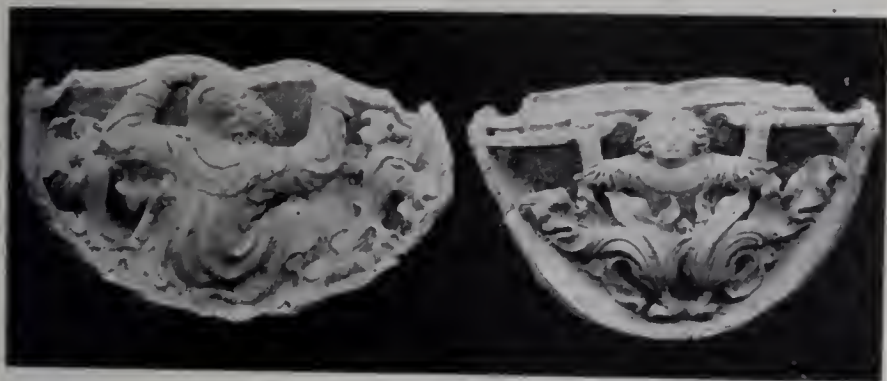
Fig. 141 — Milano, Duomo: Mensola.
(Fot. Lissoni, da stampa in gesso).

Fig. 142 — Milano, Duomo: Mensola.
(Fot. Lissoni, da stampa in gesso).

stringono all'intera massa, appena profilando, tra superfici curve, sottili vertebre piane, e insensibilmente scostandosi dalla sezione circolare; le schiere di piloni s'innalzano lungo la nave e

il coro, come aste di pastorali giganti (fig. 143), cui l'alta fascia del capitello, adorna di baldacchini per statue e di frange

Fig. 143 — Milano: Interno del Duomo.
(Fot. Alinari).

intessute da fitto fogliame, compone infioccato nodo. Lo slancio verticale del pilone viene così diminuito, e ad un tempo sempre più s'afferma, entro la suntuosa zona che in alto lo cinge, l'unità

del fusto: di nuovo i principî di misurata altezza e di massa tendono ad alterare il modello gotico.

Varia è la decorazione delle fasce, ma sempre intonata

Fig. 144 — Milano, Duomo: Cuspide della porta della sagrestia meridionale. (Fot. Alinari).

alla decorazione dell'esterno e alla tomba Carelli, affidata a Filippino da Modena e compiuta verosimilmente con l'aiuto dei

Campionesi: ciuffi di foglie traboccano dagli anelli delle cornici che le stringono, per roteare in preda al vento attorno la base

Fig. 145 — Milano, Duomo: Cuspide della porta aquilinare della sagrestia. Giacomo da Campione.
(Fot. Alinari).

delle nicchie; baldacchini di trina proteggono il capo dei Santi; s'infioccano d'ornati le piccole guglie, e, nel fondo, le arcatelle

disegnan grate sottili. Curve a falce di drappi, sventolìo di accartocciati fogliami, ricchezza di traforo marmoreo portano nell'interno, mediante questo fiammeo coronamento di piloni e le adorne porticine (figg. 144, 145, 146), il fremito che anima

Fig. 146 — Milano, Duomo:
Parte della decorazione alla porta della sagrestia aquilonare.
Giovannino de' Grassi.

i marmi nell'irto complesso ideato per il suntuoso esterno del tempio.

Come a Bologna, morto Antonio di Vincenzo, architetto del San Petronio, si ricorse a pittori, a Milano si nominò nel 1391 ingegnere il pittore Giovannino de' Grassi, e si commisero, nel 1402, disegni di finestre a Filippolo da Melegnano e ad Isacco da Imbonate coloritori; nel 1404 si affidò a Paolino da Montorfano il disegno dei *giganti*, da allogarsi a Matteo Raverti: pittori e scultori gareggiarono ad apprestare la veste fiorita del duomo, capolavoro dell'architettura gotica in Lombardia. L'arte di

Fig. 147 — Milano, Duomo.
Jacopino da Tradate: San Bartolommeo.
(Fot. Lissoni).
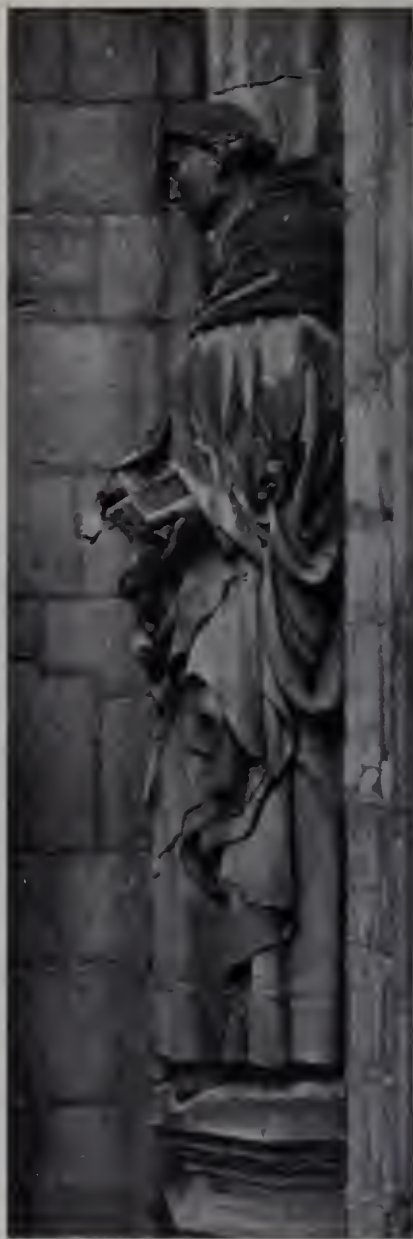
Fig. 148 — Milano, Jacopino da Tradate:
San Pietro Martire.
(Fot. Lissoni).

Giovannino de' Grassi spiega la sua miniaturistica finezza nel fregio di angioletti dalle ali appuntate, tra frastagli di foglie e fiori, lungo l'arco del lavabo nella sagrestia meridionale; Jacopino da Tradate, con la statua di Papa Martino V benedicente, arricchisce l'interno del duomo di un tipico esempio di primitiva scultura quattrocentesca lombarda, avvivando il capriccio gotico dei panneggi arrotolati e il groviglio di fogliami rigurgitanti dalle cornici del peduccio, per il contrasto con la sottile inquadratura del trono e col parallelismo calligrafico delle pieghe segnate nel panneggio cadente dall'alto con morbidezza di velo. Simile capricciosa grazia di drappi, che serpono in tortuose linee di vilucchio, o ricadono accartocciati con languore di foglie vizze, con flosce increspature, sempre abbondanti e minuti di pieghe, si ritrova in statue ad ornamento di finestroni, quali le supposte immagini di Alessandro V e di San Bartolommeo (fig. 147). Anche la statua di San Pietro Martire (fig. 148), esuberante nel movimento ritorto e ondato dei panneggi, ripete le forme ricche e preziose del Maestro lombardo.

Una vitalità più nervosa e fervida anima le creazioni di Matteo Raverti, e a un tempo una eleganza più sobria e delicata di panneggi: l'emozione dilata i lineamenti di San Babila mentre lo sguardo cala, profondo di mestizia, sul basamento fiorito dalle tre figurette di bimbi; tutta la raffinatezza dello scalpello lombardo è nella modellatura di quel volto di pensatore, solcato dai patimenti, nella curva amara delle fini labbra, nel laminare tessuto dei drappi, che scivolano con torpidi serpeggiamenti dal braccio a terra. Altre sculture richiamano questa, e le opere del Raverti a Venezia, in particolare l'angelo turiferario, nella finestra mediana dell'abside, con la grazia rara delle chiome crespe e delle pieghe cadenti a raggi, in tenue tremolìo di linee, dal cinto a terra; ma soprattutto l'alto valore del maestro lombardo s'afferma nei giganti e nelle gorgule: al suo scalpello dobbiamo una sensitiva forma di fanciulla rabbrividente, passata alla storia col titolo: «il passo periglioso» (fig. 149); un giovane nudo (fig. 150), nervosa forma animata dal trasalir dei muscoli

Fig. 149 — Milano, Duomo: Gigante.
(Fot. Lissoni).

lungo il dorso gracile (gig. 44, pag. 67 Nebbia[1]); un gigante (gig. 51, pag. 60) armato, stretto l'agile corpo sotto l'adorno giaco, im-

Fig. 150 — Milano, Duomo: Gigante.
(Fot. Lissoni).

magine di cavaliere elegante e splendido. La snellezza e la flessibilità della cintura sottile, proprie alle forme di Matteo Ra-

[1] Cfr. Ugo Nebbia, *La scultura nel duomo di Milano*, op. cit.

verti, si trovano nel gigante in corsetto (fig. 151), ardita e pronta sentinella dall'acuto sguardo, come nell'uomo gozzuto

Fig. 151 — Milano, Duomo: Gigante.
(Fot. Lissoni).

(gig. 80, pag. 65) e in un altro poggiato alla clava, erto il capo, con occhio di fiamma e profilo respirante lo slancio (fig. 152).

Fig. 152 — Milano, Duomo: Gigante.
(Fot. Lissoni).

La figura di operaio, che avanza, aiutandosi con una mazza, verso la punta della base triangolare, curva la testa sotto il berretto a cuffia, raccolte con cautela le vesti sul fianco, costrette ad atteggiamenti angolari le aguzze membra (gig. 38, pag. 68), quelle di un giovane ignudo (gig. 30, p. 70), con sguardo arso da tristezza e persona riecheggiante le curve del contorto bastone, e di un operaio ridente, poggiato a una nodosa clava (gig. 21, pagina 70), ricordano così da vicino sculture del Raverti in Palazzo ducale e in San Marco a Venezia da non lasciar dubbio che debbano ascriversi al sensitivo artista.

Ai pochi nomi che ci rappresentano il fiore degli scultori milanesi nella fabbrica del duomo, non vogliamo trascurar di aggiungere quello di un maestro ancora, può dirsi, ignoto, di Beltramino da Rho citato dal Nebbia, autore, nel 1419, di una statua di Santo Stefano Martire, ammirabile per l'armonia tranquilla e profonda fra la curva appena accennata della persona e le sobrie pieghe del camice.

Il gotico fiorito trasformò i Campionesi, che lavorarono, primi, nel duomo: li assottigliò, li fornì di nervi, quantunque nel finestrone mediano dell'abside, fra le asticciole ricurve, i trafori, i trilobi, i quadrilobi, troppo pesino l'*Arcangelo* e l'*Annunziata* di un maestro da Campione. Entrati in quella selva di guglie, di cuspidi, di contrafforti, nell'oscurità delle navi con gli alti piloni, i piccoli geometri, che avevan suddiviso con tanta monotonia di quadrati e di circoli la fronte del duomo di Monza, si agitarono, si acuirono, tra le irte creste del fogliame, pur infondendo alla spinosa decorazione del nord spessore, plasticità, volume. E il duomo divien focolare di vita nuova all'Italia settentrionale: Matteo Raverti, a capo di molti maestri lombardi, diffonde in Venezia le forme del gotico fiorito, sbocciate con tanto rigoglio tra i marmi candidi del tempio milanese; e nella Certosa di Pavia (fig. 153), eretta per il duca Gian Galeazzo Visconti a datare dal 27 agosto 1396, secondo i consigli e l'opera di maestri che a quel tempo lavoravano nel duomo di Milano, come Giacomo da Campione, Marco da Carona e Giovannino de'

Grassi,[1] si possono vedere tracce dell'antica costruzione ne' peducci e ne' capitelli su cui s'impostano i costoloni delle volte nelle sagrestie: il fogliame si sviluppa ampio e rigoglioso. E tuttavia il gotico fiorito non attecchì gran fatto a Milano, nonostante che,

Fig. 153 — Certosa di Pavia:
Peduccio degli archi della volta di una sagrestia.

nel Duomo, i maestri architetti e tagliapietre trovassero la loro officina. Le forme del periodo di fondazione, create nel primo

[1] Luca Beltrami, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1890; Id., *Storia documentata della Certosa di Pavia: la fondazione e i lavori sino alla morte di Galeazzo Visconti* (1389-1402), Milano, 1896; Id., *La Certosa di Pavia*, 1396-1924, III ed., Milano, 1924; Carlo Magenta, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1897; Alfred Gotthold Meyer, *Die Certosa bei Pavia*, Berlin-Stuttgart, 1899.

flusso di voci nordiche, rimasero tipiche alle successive, come se consacrate. Il Rinascimento stesso, anche nel suo periodo fiorente, s'inchinerà, si conformerà ad esse, sentirà l'obbligo di mettersi all'unisono con le forme d'origine.

Ben presto le siepi si diradano, le selve si schiariscono, ma rimane sempre, sia pure più regolare, men ispido, men trito, men fiammeo, il disegno dell'antica struttura, la linea ripida dei vertici e delle scale eccelse di pietra di Candoglia. Quanto resta a Milano di gotico trova ordine e chiarezza riaccostandosi alle forme indigene, esempio la porta di palazzo Borromeo (fig. 154); e, a Castiglion d'Olona, la porta di casa Branda Castiglioni (fig. 155) e il portale della chiesa maggiore (fig. 156). In Pavia, il portale antico di palazzo Rossi (fig. 157), tra i più eletti esempi di decorazione in cotto, appena si piega alle forme gotiche nello smusso degli stipiti; l'arco a pieno centro nimba la porta di un'aureola di conci, e in ordine geometrico si succedono, sotto la sporgente cornice, festoni minuti di pampini e rombi a traforo: l'eredità romanica affiora in questo esemplare di eleganza lombarda, sorto mentre il gotico fiorito si espandeva sulle rive padane.

A Castiglion d'Olona, circa la metà del Quattrocento, il mausoleo del Cardinal Branda († 1443) nella Collegiata e la porticina del Sacramento in S. Maria di Piazza son opera di un lapicida lombardo già conquistato dalle forme della Rinascita, che egli porta a Genova nel monumento di Giovanni Spinola († 1442). Dai laghi lombardi affluiscono gli artisti in Liguria,[1] e, proprio circa il tempo di quei due monumenti, a Genova pongon sede i Gaggini, con uno dei quali, Giovanni, non mancan di rapporti nè il mausoleo del cardinale Branda, nè il portale della chiesa di Villa, pure a Castiglion d'Olona, nè il monumento del nobile capitano Francesco Spinola. I maestri educati nella grande officina del duomo milanese continuarono così a spargersi lungo l'arco italico da Genova a Venezia per tutta la prima metà del Quattrocento.

---

[1] Toesca, *Lo scultore del monumento di Francesco Spinola* (per nozze Fedele-De Fabritiis, 1908).

Fig. 154 — Milano, Palazzo Borromeo: Portale.

Fra essi erano i Gaggini, Giovanni, Pace e Domenico, e il nipote di questi, Elia, che, dopo aver lavorato nella loggia comunale

Fig. 155 — Castiglion d'Olona, Palazzo Castiglioni: Portale. (Fot. Alinari).

di Udine, con Martino da Lugano e altri lombardi, si stabilì in Genova, ove dimorò sin dal 1448 con Domenico suo zio, e collaborò con lui nella bottega sul ponte Cattaneo presso San Tor-

pete. Quando Domenico si partì da Genova per lavorare a Napoli, nell'arco d'Alfonso d'Aragona, e da Napoli passò in Sicilia, Elia

Fig. 156 — Castiglion d'Olona, Duomo: Portale.
(Fot. Alinari).

continuò l'opera dello zio sulla facciata della cappella di San Giovanni Battista nella cattedrale di Genova.[1]

[1] LAURA FILIPPINI, *Elia Gaggini da Bissone*, in *L'Arte*, 1908.

Ma già in questa facciata, come nell'opera dei Gaggini a Napoli e in Sicilia, il gotico dà gli uitimi stratti; il Rinascimento

Fig. 157 — Pavia: Portale di palazzo Rossi.

si espande e tutto rinnova, anche vestendosi di qualche drappo rimasto dell'arte scomparsa. E così presto si giunge al Filarete,

al toscano raffazzonatore di cose nella porta in bronzo di San Pietro in Roma, e all'Ospedal Maggiore di Milano (figg. 158-160), ove egli fantasticò, nella Sforziade, la costruzione d'una immensa città. Gli era più facile forse sbizzarrirsi a fantasticar che dar colpi giusti di squadra e adoprar l'archipenzolo.[1]

Nel fianco a destra della facciata si può indovinare la forma voluta dal Filarete all'esterno dell'Ospedale. Sopra un alto basamento è il loggiato, oggi chiuso, con colonne e capitelli in pietra ornati di foglie ad arricciature di gotico fiorito. Le arcate sono in mattoni, con tondi od oculi ciechi nei pennacchi; l'alta trabeazione, sul fianco, appare liscia, senza l'ornamento, proprio del Filarete, di archetti e d'anella, e cioè di semicerchi tangenti, su cui si affibbiano anelli, con rose e testine.

Molto infelice è la soluzione dell'angolo del palazzo, ove si vede l'arco del loggiato penetrare nella lesena e interromperla, e la colonna tagliare l'angolo stesso. Ma tuttavia il Filarete, che nella trabeazione cerca il troppo e il ripiego, come nella porta in bronzo di San Pietro, ebbe un'idea grandiosa, interrompendo la facciata con vaste edicole a loggiato aperto, su cui s'imposta un timpano triangolare.

L'arte toscana del Filarete non era tale da imporsi in Lombardia, e Guiniforte Solari sopravvenne, anche nell'Ospedal Maggiore di Milano, a dar forme più ricche agli schemi dell'Averulino. E allora l'arte lombarda fa apparizione gioiosa nelle grandi finestre arcuate del secondo ordine, in cotto, con putti rampanti tra foglie, e nei piccoli tondi con testine, ornamento dei mezzi pennacchi. Non più costretta ad attenersi agli schemi toscani del Filarete, l'arte lombarda, senza curare la rispondenza delle bifore con gli archi sottostanti, prodiga attorno ad esse

---

1 W. von Oettingen, *Ueber das Leben und die Werke des Filarete*, in *Quellenschriften fur Kunstgeschichte*, N. F., VI, Leipzig, 1888; Michele Lazzaroni e Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Roma, 1908; P. Canetta, *Cenni sull'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, 1885; Ludovico Corio, *Antonio Filarete da Firenze, detto Averlino, scultore ed architetto*, nel *Politecnico*, a. XXI, 1873: Wolfang von Oettingen, *Antonio Averlino Filaretes, Tractat ueber die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, in *Quellenschriften fur Kunstgeschichte* neue Folge, B. III, Wien, 1896.
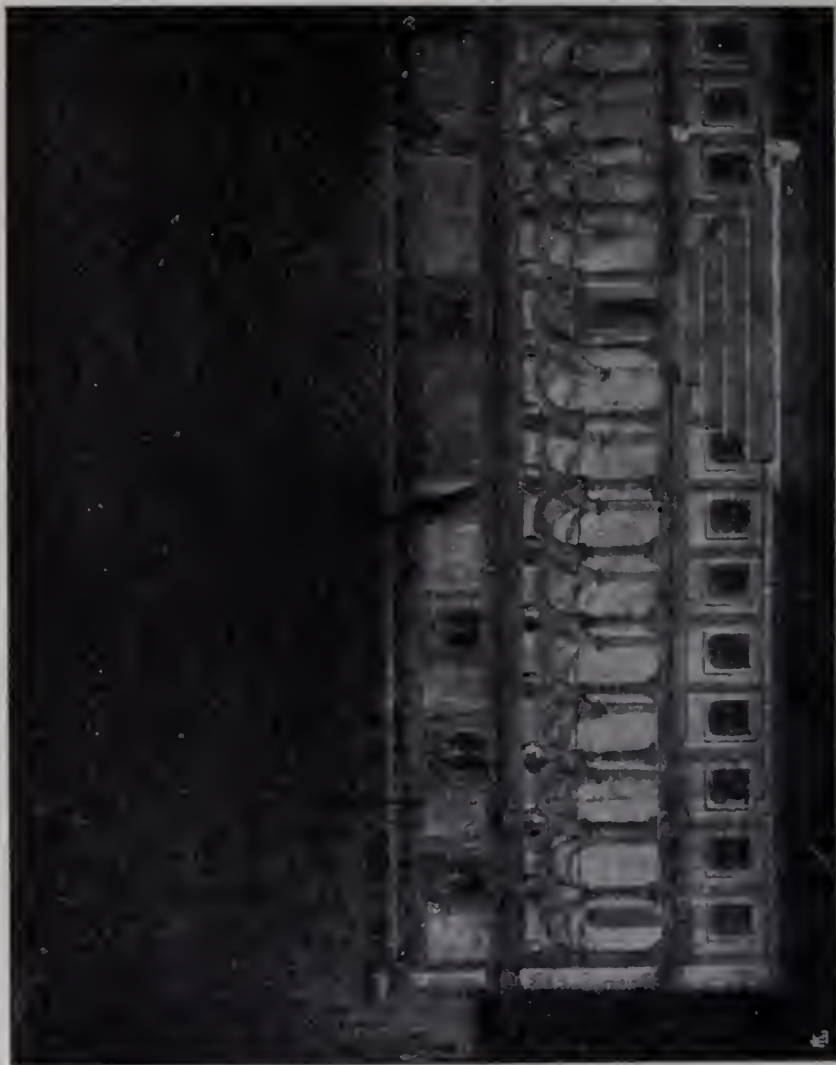
Fig. 158 — Milano: Ospedale Maggiore (da un quadro nella Sala Consigliare dell'Ospedale).

Fig. 159 — Milano: Ospedale Maggiore.

la festa dei suoi ornati, e addobba il cornicione di rosse frange, di denti a sega, riflessi d'arte gotico fiorita alle soglie del Rinascimento.

Il gotico aveva preso forme forti e piene nei capitelli adorni di stemmi, che si vedono disposti sotto il primo e il secondo log-

Fig. 160 — Milano: Ospedale Maggiore.

giato di casa Borromeo; e aveva assunto valore decorativo nelle finestre archiacute in cotto, con cornici a dadi e a spiralette, con lo stemma della morsa ripetuto nel fregio del davanzale, chiuso da una serie d'archetti intrecciati e di piccole mensole, come drappo con frangia maravigliosa. Simile tipo di finestra si diffonde in tutta la Lombardia: citiamo ad esempio l'ogiva sopra

Fig. 161 — Milano: La Casa dei Notai.

la bella porta archiacuta della casa dei Notai (fig. 161) a Milano[1] e l'antica bifora superstite del castello (fig. 162) di Bereguardo, cinta da cornici in cotto sopra uno specchio bianco, pavesata da un'adorna frangia di rossi archetti, lembo di ricco tappeto pendulo dal davanzale in segno di festa.

Il gotico restava, come per forza d'inerzia, nella sottigliezza delle lesene, lunghe torricciole di polittico, intagliate sulla fronte del duomo di Como, e persino nell'ogiva poco aguzza di alcune finestre in cotto nel Castello sforzesco (fig. 163), arricchite di festoni dal Rinascimento.[2]

* * *

Tra i maestri che emergono nella prima metà del Quattrocento dobbiamo ricordare Giovanni Solari, « inzignerio », nel 1428 sovrintendente ai lavori della Certosa di Pavia, e, nel 1450, ingegnere di Francesco Sforza, che gli dà incarico di ricostruire il Castello, e impone lui e il Filarete ai fabbricieri del duomo di Milano, come ingegneri generali della fabbrica. E mentre il Filarete rimase poco tempo investito di tale carica, Giovanni Solari la tenne fino al 1458, anno in cui gli fu associato Guiniforte suo figlio.

Guiniforte Solari continuò l'opera paterna nel Duomo, nella Certosa di Pavia, e sostituì il Filarete nei lavori dell'Ospedale di Milano, ideando, come vedemmo, le bifore e il cornicione dell'immenso palazzo.

All'arte di Guiniforte si riallacciano la chiesa delle Grazie (figg. 164-165), completata da Bramante, e la chiesa di San Pietro in Gessate, lieta di una lombarda decorazione in cotto: frange di mensoline sotto il coronamento, cornici a sesto acuto attorno le finestre, uno specchio d'intonaco bianco, ad

---

[1] Cfr. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro*, I, *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del '400*, Milano, 1913; Id., *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo*, in *Italienische Forschungen* del Kunsthistorischen Institut in Florenz, I vol., Verlag von Bruno Cassirer in Berlin, 1906.

[2] Cfr. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza*, 1450-1535, Milano, 1885; Id. e Gaetano Moretti, *Resaconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano*, Milano, 1898.

Fig. 162 — Pavia (dintorni di): Castello di Bereguardo.
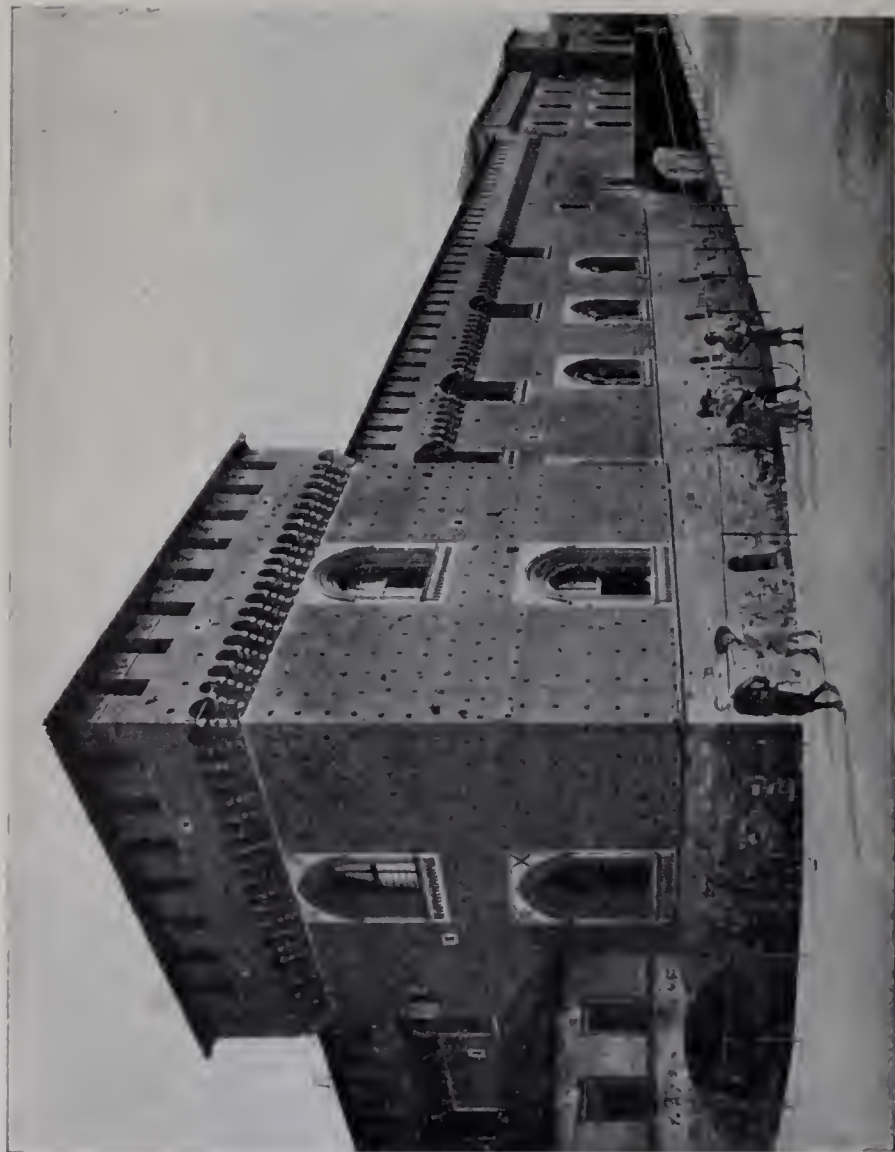
Fig. 163 — Milano: Castello Sforzesco.
(Fot. Brogi).
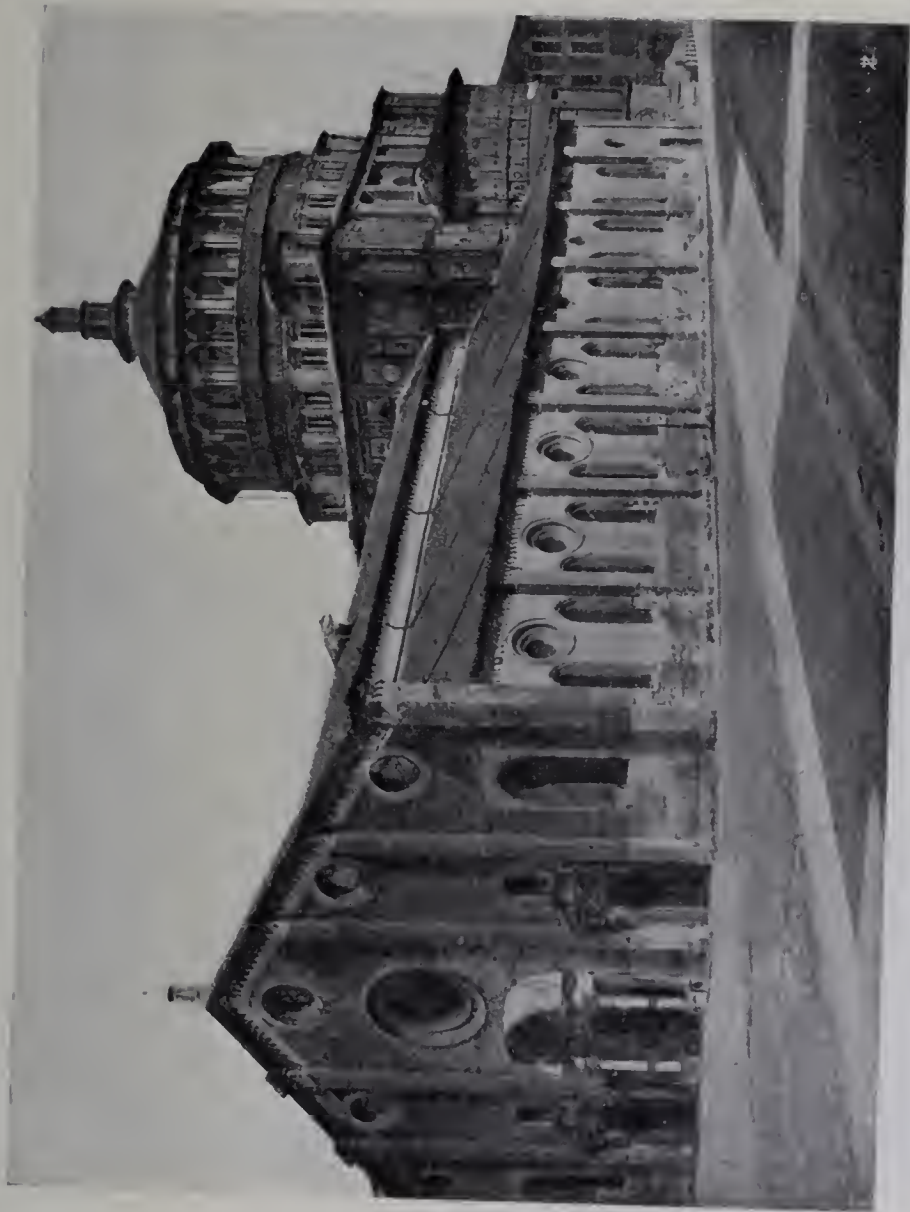
Fig. 164 — Milano: Santa Maria delle Grazie.
(Fot. Alinari).

Fig. 165 — Milano: Interno di Santa Maria delle Grazie.
(Fot. Alinari).

accentuar la vivacità del colore. il grido festoso del rosso. Tipica dei Solari è anche la linea dell'esterno, spezzata dalle poligonali cappelle che ricevono luce dai lati; varietà di superfici rispondente anch'essa al vivido spirito dell'architettura lombarda e alla sua istintiva passione per giochi d'ombra e di colore.

Simile varietà di masse s'accentua nei fianchi dell'Incoronata, edificio giustamente attribuito a Pietro Solari, figlio di Guiniforte, riedificatore della chiesa del Carmine caduta nel 1446, entrato nel 1476 al servizio della fabbrica del duomo, poi addetto ai lavori della Certosa, e chiamato in Russia dal granduca Giovanni III. La cappella Borromeo nella chiesa di Santa Maria Podone (figg. 166 e 167), pittoresca fabbrica poligonale. con pilastri pure di pianta poligona, incassati, ricorda la chiesa del Carmine nel leggiadro lavoro della frangia d'archetti accentata da un bianco nastro d'intonaco. Finestre a sesto acuto, con l'ultimo archetto di cornice ripiegato per congiungersi ai pilastri; e oculi cinti, com'esse, da accurate cornici in cotto, completano il piccolo edificio, così schiettamente lombardo nella decorazione e nelle svolte continue della pianta.

Come la cappella Borromeo, riflette le forme di Pietro la doppia chiesa dell'Incoronata (fig. 168-169), capolavoro in questo gruppo di tipiche chiese lombarde create dai Solari. L'interno, purtroppo in gran parte ammodernato, assume, per l'ampiezza risultante dall'unione delle due chiese, aspetto di cripta estremamente pittoresco. All'esterno, le poligonali cappelle sfoggiano una gaia veste guernita di rossi ricami, cinta da zone d'intonaco bianco, aperta a vicenda per lunghe finestre a sesto acuto e per oculi. Gli archetti delle mensole appendono trine alla cornice della chiesa e al vertice espanso dei pilastri; le tegole, che li sovrastano svolgendo festoni di luce sotto il sole, i bianchi nastri, che danno risalto ai trafori, il continuo svoltar delle superfici lungo le cappelle, poligonali come i pilastri che le rinsaldano. variando nelle svolte la gamma della luce, completano la dolce

Fig. 166 — Milano, Santa Maria Podone.
Pietro Solari: Cappella.

Fig. 167 — Milano, Santa Maria Podone.
Pietro Solari: Cappella.

nota del colore lombardo. Giovanni Antonio Omodeo alla ricca tradizione decorativa lombarda comunica accenti di raffinata eleganza e di splendore, complicandone la trama; Bramantino si chiude, schivo da ogni chiasso d'ornati, nel silenzio augusto delle sue verticali e nude moli geometriche; i Solari, avanti Cristoforo, adoratore sui primi del Cinquecento della misura

Fig. 168 — Milano. Pietro Solari: Chiesa dell'Incoronata.

classica, sono ancora, con Pietro, nel penultimo ventennio del Quattrocento, tipici rappresentanti della tradizione gotica formatasi lungo le rive padane, popolani usi alle cadenze del dialetto lombardo. Traverso loro, si giunge all'arte dei costruttori del Santuario di Crema, ridente e calma.

L'opera dei Solari ebbe ampio sviluppo nella decorazione della chiesa della Certosa (figg. 170-172). Sopra i torniti piloni delle navate, disegnati dai maestri che lavoravano al Duomo di Milano, Giacomo da Carrara, Marco da Carona, Giovannino de' Grassi, in forme di gotico fiorito men sontuose, affini a quella di

Fig. 169 — Milano. Pietro Solari: Chiesa dell'Incoronata.

San Petronio a Bologna, Guiniforte girò le volte slanciate (fig. 173), tese le vele tra le agili cordonature spioventi dall'alto con impeto di razzi, costrusse, di archi a sesto acuto e a tutto sesto, l'articolata ossatura dei baldacchini che il Borgognone tappezzò di finte stoffe a dischi, a stelle, con gusto finissimo, tra orli sottilmente ricamati. Più libera si spiega l'opera dei Solari nella nave

Fig. 170 — Pavia (dintorni di): La Certosa.

trasversa e nelle piccole absidi che chiudono i bracci della croce e del coro, timido preludio a quelle svolte da Bramante, romanamente turgide, giganti e profonde, nell'interno della Madonna delle Grazie, complemento solenne ed enfatico della primitiva chiesa di Guiniforte. Anche gli archi concentrici, che si sprofondano, in triplice grado, a ombrare il cavo dei pennacchi sotto la cupola, e la pittoresca galleria del tamburo, ad archi scemi, rinforzata agli angoli da tarchiati tronconi di colonne, rispecchiano le forme dei Solari. E l'esterno, specialmente verso l'or-

Fig. 171 — Pavia (dintorni di), La Certosa:
Particolare della Chiesa, verso il Cimitero.

Fig. 172 — Pavia (dintorni di), La Certosa:
Particolare della Chiesa verso il cascinale.

taglia,[1] ci presenta l'arte loro nella sua espansione, nella ricchezza cromatica della terracotta e dei trafori, delle lineature

Fig. 173 — Pavia: Interno della Certosa.
(Fot. Alinari).

di calce che avvivano lungo i cornicioni la gaiezza dei rossi den-

[1] LUCA BELTRAMI, *La Certosa di Pavia*, op. cit. con 24 tavole, edita da Ulrico Hoepli, tav. 44 (si hanno tre edizioni, la prima del 1890, la seconda del 1892, la terza del 1898).

telli, delle multiple cordonature cingenti, tra flessibili gole, le oblunghe finestre e gli oculi chiusi nel cerchio di un candido

Fig. 174 — Pavia (dintorni di), La Certosa:
Particolare della Chiesa e del chiostro grande.

anello (fig. 174). Le curve delle cappelle, alleggerite dai festoni e dai trafori delle graziose loggette e frangiate dalle vivide cornici;

i contrafforti, scaglionati in varî piani, sporgenti a stringere le adorne cappelle fra erte torricciuole; i pinnacoli a cono cestile sopra il lieve sostegno di piccole arcate trilobe, la complessità di un organismo tutto svolte ed angoli e sorprese, la bicromia gioiosa di rosso e bianco, squillano note gaie, festanti, nel cenobio sacro alla meditazione e al silenzio.

Intorno alle architetture dei Solari, altre ne sorgevano con la stessa intonazione vivida e lieta, in Milano e dintorni. Casa Missaglia apriva, nel policromo drappo della sua facciata dipinta, finestre a leggiero sesto acuto, tra larghe cornici in cotto, con vaste accurate raggiere di mattoni, orli a sega, come nel Castello di Milano, e trecce di gotico ricordo, sciorinando dai parapetti le rosse frange lombarde, e sfoggiando un cimiero di foglie dipinte, mentre dalle finestre del cortile [1] putti ignudi davan festanti la scalata all'arco, come nei chiostri della Certosa e di S. Lanfranco pavese. La Bicocca degli Arcimboldi (figg. 175-177) completava l'effetto pittoresco delle finestre, a cornici in cotto inquadrate di bianco, coi trafori di un lungo loggiato a bifore nel piano superiore, ricordo romanico prediletto dall'arte lombarda sul declivio del Quattrocento.

E alla fine del secolo, quando nel 1496 Ludovico il Moro fece aprire nel Castello di Cuságo (fig. 178) la svelta elegante loggetta,[2] la decorazione milanese trovò una delle sue più leggiadre attuazioni, nelle esili colonnette cerchiate a metà del collarino, lunghe e affusate come ceri, candide tra la corona rossa dell'arco in cotto e il complesso ornamento policromo, che si cala dal parapetto della loggia come orlo di drappo a maglie, a frange lievi e preziose.

* * *

In Piemonte,[3] come in Liguria, riecheggiano le forme lombarde, ma il Piemonte rimane anche aperto al gotico di Francia,

---

[1] V. Malaguzzi, *La Corte di Ludovico il Moro*, cit. I, p. 55.

[2] La figura che qui diamo del Castello, non rende purtroppo la leggiadra della costruzione quale ci appare nella tavola fra le pag. 688 e 689 del primo volume *La Corte di Ludovico il Moro* di Francesco Malaguzzi Valeri.

[3] Alfredo d'Andrade, *Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria*, parte I, 1883-1891, Torino, 1899.

Fig. 175 — La Bicocca presso Niguarda (suburbio di Milano), dopo i restauri.

Fig. 176 — La Bicocca presso Niguarda (prov. di Milano).

Fig. 177 — La Bicocca presso Niguarda (suburbio di Milano): Particolare.

Fig. 178 — Cusago: Il castello.

mentre in Liguria continuano, da Pisa, dal Carrarese, ad affluire architetti e scultori della riva tirrena. Sotto influsso di Francia,

Fig. 179 — Rossana: Facciata della chiesa parrocchiale.

nel Piemonte, a Chieri, a Rossana (fig. 179), a Sant'Antonio di Ranverso, le porte delle chiese s'acuiscono oltre misura: nel duomo di Chivasso (fig. 180) una lunga cornice cuspidata,

adorna di fregi in cotto, raggiunge, includendo l'oculo e l'aguzzo timpano del portale, il vertice del tetto. Una ricca decorazione

Fig. [illegible] — Chivasso, Duomo: Facciata.
(Fot. Alinari).

commenta questo macchinoso fastigio sovrapposto alla nuda e stretta fronte della chiesa: si vedono, lungo il contorno della

porta, salire e curvarsi con l'arco, come lungo i finestroni del duomo milanese, statue di santi, e l'immagine del Redentore,

Fig. 181 — Chivasso, Facciata del duomo: Terrecotte.

in piedi al sommo, tendersi tendersi, spianandosi, per raggiungere l'apice dell'acuto triangolo che include la lunetta; archetti trilobi sopra colonnine ritorte, e queste sopra mensolette, fran-

giare il vertice dello smisurato labaro che l'angusta chiesa inalbera sulla sua fronte, e due ordini di statue ascendere, al riparo

Fig. 182 — Chieri: Il duomo.

di baldacchini, sino alla cuspide, nello spazio di due lunghe lesene. Ma, mentre nel duomo di Milano la statuaria s'immedesima, con le sue curve, al movimento del fogliame, e riflette,

nella vivacità che trasfonde essa stessa, libera fiammeggiando, alle linee della fabbrica, la forma propria al gotico fiorito lom-

Fig. 183 — S. Antonio di Ranverso: Facciata della chiesa.

bardo, nel duomo di Chivasso le immagini dei profeti (fig. 181) e di Cristo si tendono, si stirano, si spianano, incanalate dalle funicelle di cornice, ricamate dalle volute dei manti e dei rotuli, obbedendo al piano verticale della facciata, come nelle costru-

zioni del primitivo gotico francese. L'ornato dell'oculo è, tuttavia, straricco di funi ritorte, di spiralette e di fogliami alla

Fig. 184 — S. Antonio di Ranverso: Abside della chiesa.

maniera lombarda, e troppo si sente, nello stentato accordo delle linee, l'incertezza della traduzione di un linguaggio straniero: l'apice aguzzo del portale s'appunta lungo la cornice dell'oculo,

che s'apre enorme nel ridotto spazio, e mentre nelle costruzioni del tardo gotico di Francia la sinuosità dei trafori infonde leggerezza ai lunghi timpani, in questa e altre chiese piemontesi, l'ornato, gravando del suo peso l'acuta linea, dissona con quell'altezza fuor di misura. L'interpretazione dà luogo a forme

Fig. 185 — S. Antonio di Ranverso: Lato nord della chiesa.

d'ingenuità deliziosa, come il gioco dei pilastri che chiudono la parte mediana della facciata nel duomo di Chieri (fig. 182): sovrapposizione di pilastri frontali e angolari, castelluccio di carte, che varia e complica le superfici, e giova, come il pizzo a sega del cornicione e le multiple convessità delle cuspidi, a toglier l'effetto di sbilancio nelle proporzioni, comune a molte di queste chiese piemontesi, dove il portale invade, divora, l'intiera facciata.

Tipico esempio di quest'arte che dal gotico di Francia trae ripetuti modelli è la chiesa di Ranverso (figg. 183 e 184), con

l'intenso effetto di colore delle grate cingenti le bifore del campanile quadrato (fig. 185), con le tre punte dei portali che

Fig. 186 — S. Antonio di Ranverso: Facciata dell'antico ospedale.

freccian lo spazio, e il coronamento, in forma di attico, del cornicione frangiato d'archetti alla maniera lombarda.

Altrettanto caratteristica la facciata dell'antico ospedale di S. Antonio a Ranverso (figg. 186 e 187), divisa in tre campi

da pilastri poligonali come nell'arte lombarda, e tutta dominata dall'inverosimile slancio d'una cornice angolare, che dalla

Fig. 187 — S. Antonio di Ranverso.
Dettaglio della facciata dell'antico ospedale.

porta mediana s'appunta oltre il tetto. L'acuto vertice rompe, con urto improvviso, il pendio faticoso della larga fronte.

È arte rude e impacciata, provinciale e goffa nelle sue movenze; non conosce regole, non sa raffinatezze, eppure trae un

Fig. 188 — Pinerolo, Duomo: Facciata.
(Fot. Alinari).

gradevole effetto pittorico dall'ornato nodoso dell'ogiva entro il portale, dal gioco d'ombre creato mediante una sega di primitive mensolette, i rombi a traforo del fregio, le sporgenze e i cavi ondati dei pinnacoli. Simile costruzione primitiva ha in Francia esempi vetusti, ma di chiaro disegno, di proporzioni

Fig. 189 — Chieri: Battistero e campanile.

meglio equilibrate: si veda la fronte vasta e bassa, con acuminato portale e lati rettilinei, della masseria di Meslay (Indre-et-Loire: 1211-1227).[1]

Nel duomo di Pinerolo (fig. 188), l'aguzza porta, custodita da due santi in vedetta sopra colonne scanalate da gotiche nicchie armato l'uno di una lancia, l'altro del pastorale, trova equilibrio nelle forme slanciate e sottili della facciata, nelle lunghe esili lesene in cotto, nell'obliquo pendio del coronamento,

[1] V. Enlart, *Manuel d'archeologie française*, II. p. 196.

Fig. 190 — Chieri, Cattedrale: Il battistero.
(Fot. Alinari).

Fig. 191 — Bousson: Portale della chiesa parrocchiale.

di giunchi elastici da un vaso, a sorregger la balaustra: basi ferrigne, complesse di spigoli, portano, sopra un lungo piedi-

Fig. 192 — Vigone, Casa Faa di Bruno: Cortile.

stallo, i divisorii pinnacoletti reggicroce; e uno spinoso fogliame si rincorre lungo la base, inghirlanda l'orlo superiore della balaustra, s'arriccia tra i lobi del meraviglioso traforo.

Non sono frequenti esempi così puri di gotico francese; più spesso, come già vedemmo a proposito del duomo di Pinerolo

Fig. 193 — Staffarda, Chiesa: Pulpito.

e del battistero di Chieri, le forme importate d'oltralpe si fondono con le forme lombarde, o le accostano in uno stesso edificio. Mentre il gotico di Francia smussa, spezza, appunta, scocca

gli ornati del lavabo in pietra di S. Giovanni a Saluzzo (fig. 194), e quelli dell'armadietto della Spina, gioiello di grazia briosa

Fig. 194 — Saluzzo, Coro della chiesa di San Giovanni: Lavabo. (Fot. Alinari).

(fig. 195), ecco, nel coro, sul fondo delle verghette di Francia, inflesse, contorte, acuminate, apparire statue lombarde; e sotto

l'arco gotico fiorito, trovar riparo il sarcofago di Ludovico II (fig. 196) con i bei pilastrini scanalati di Lombardia, e. allo

Fig. 195 — Saluzzo, Coro della chiesa di San Giovanni. Armadietto.

esterno (fig. 197), sopra contrafforti e finestre di tipo francese, svolgersi un coronamento lombardo.

Fig. 196 — Saluzzo, Coro della chiesa di San Giovanni:
Monumento a Ludovico II.
(Fot. Alinari).

Fig. 197 — Saluzzo: Coro di San Giovanni.

Ad Aosta, nel priorato di Sant'Orso (fig. 198) le finestre guelfe e il fregio (figg. 199 e 200) si adornano di terrecotte,

Fig. 198 — Aosta: Priorato di Sant'Orso.
(Fot. Alinari).

rispecchianti nelle forme increspate e minuziose i capricci del gotico fiorito; a Carignano, una finestra in cotto del Monte di

Pietà (fig. 201) rivela nello scavo delle rose bucherellate e nell'irto tralcio di frutti, che sostituisce, a decorazione del davanzale, le frange lombarde, il suggello impresso dall'arte straniera, mentre nella finestra in terracotta del palazzo della Porta

Fig. 199 — Aosta: Priorato di Sant'Orso.

(fig. 202), a Novara, l'apparizione dell'ornato metodico di rosoncini e di rombi ci riconduce verso Milano.

Schiette forme francesi han le tenui finestre guelfe, i leggiadri comignoli merlati del castello d'Issogne (fig. 203), le finestre di una casa (fig. 204) in piazza del Castello a Saluzzo, nude e sottili nella trama lignea di virgulti, nella cornice superiore a greca spezzata, nelle basi a piede caprigno. Simile schema è ripetuto da palazzo Cavazza (fig. 205), che, vantando una bella porta (fig. 206) e un'adorna balaustra (fig. 207) lombarde, appare tipico esempio di giustapposizione, non di fu-

Fig. 200 — Aosta. Priorato di Sant'Orso: Finestra.
(Fot. Alinari).

Fig. 201 — Carignano, Monte di Pietà: Finestra.
(Fot. Alinari).

Fig. 202 — Novara, Palazzo della Posta: Finestra.
(Fot. Alinari).

sione, di forme lombarde e francesi. E in un lato del cortile (figg. 208 e 209), sopra bifore lombardesche, s'innalzano, da teorie di balaustrini, tenui pilastri a reggere il pizzo, delicatamente e regolarmente frastagliato, di due loggette pensili d'origine lombarda, mentre dal greve portico della parete accanto guardano

Fig. 203 — Issogne: Il castello.
(Fot. Alinari).

le finestre crocesignate di Francia. Simili finestre (fig. 210) si vedono, accanto a belle ogive con ornati nodosi e fitti, polipaio scavato di continuo per l'ombra (fig. 211), in una casa di via Mercanti e in un'altra di via Giacomo Leopardi a Torino, dove appaiono slargate e appesantite, come le finestre che s'aprono, complesse di pilastrini sovrapposti, macchinose e certamente tarde, in una casetta in piazza Principi d'Acaja.

La terracotta è materiale diffusissimo nell'ornato degli edifici, anche in Piemonte, ove il fogliame gotico fiorito non ha la vivace freschezza lombarda, pur componendo grovigli più

Fig. 204 — Saluzzo: Casa in piazza del Castello.
(Fot. Alinari).

205 — Saluzzo: Palazzo Cavazza.
(Fot. Alinari).

Fig. 206 — Saluzzo: Palazzo Cavazza.
(Fot. Alinari).

Fig. 207 — Saluzzo, Casa Cavazza: Balaustra scolpita dai Lombardi.

Fig. 208 — Saluzzo, Casa Cavazza: Il cortile.

Fig. 209 — Saluzzo, Palazzo Cavazza: Il cortile.
(Fot. Alinari).

Fig. 210 — Torino: Casa in via Mercanti.

densi, frastagli più fitti: si vedano le cornici degli archi sulla piazza maggiore di Biella (fig. 212), con foglie accartocciate e

Fig. 211 — Torino, Casa in via Mercanti:
Finestra con decorazione in terracotta.

vizze, non erte e vibranti come a Milano, e largo uso del traforo, che bucherella, alveola le nervature delle foglie, i nastrini, il ramo coi nodi tagliati.

Ma sulla fronte della casa detta del Conte Verde, a Rivoli (fig. 213), il gotico ci fa assistere a rappresentazioni animate: attorno una finestra sbucano, da corolle di girasole (fig. 214), paffute dame, mentre una folla di altre, nel fregio, due per due raccolte in palchetti fioriti di asticciole, di archi fiammanti, di guglie e di balaustre a traforo, s'affacciano, braccia conserte,

Fig. 212 — Biella, Piazza: Archi con decorazione in terracotta.

chiome ricciute, forme rotonde, a curiosar sulla via: echi, nel Quattrocento, di tradizioni cavalleresche, di canzoni giullaresche, quali si trovano anche nella pittura dei castelli piemontesi, nelle sale del Castello di Manta, ad esempio. Non i puttini lombardi, che s'arrampicano tra i pampini, o s'abbandonano alla corrente del fogliame, lungo gli archi; non le teste di maniera classica entro i medaglioni degli edifici di Milano e di Pavia, si ritrovano nel fregio deliziosissimo modellato in cotto per una casa della strada maestra di Alba (fig. 215), ma follia di danze scapigliate, di venti che arruffano manti e berretti, un popolo di guerrieri da burla, di streghe e di giullari, che

Fig. 213 — Rivoli: Casa detta del Conte Verde.

Fig. 214 — Rivoli, Casa detta del Conte Verde: Finestra.

sfilan, saltellando, agitando, nel loro movimento, luci e ombre, sotto la tettoia di un grosso cordone ritorto.

Accanto a queste irruzioni gioiose, nei rilievi delle fabbriche piemontesi, di scene figurate con brio popolare, echi fedeli del gotico fiorito, vediamo apparir forme del rinascimento lombardo

Fig. 215 — Alba, Via Maestra: Fregio in terracotta.

in una casa a Settimo Vittone (Ivrea) (fig. 216), con addobbi di frange alle finestre di sesto acuto, inquadrate da telari a rettangolo; nella casa già Catena (fig. 217), ora Zoppi Bruno, ad Asti, con raggiere bicrome attorno alle finestre e al portale, disegnato a leggiero sesto acuto; e nel palazzo del Comune (fig. 218) di Saluzzo, ove la pittoresca torre rigonfia, a sporto, si cinge di sottili frange rilevate da intonaco bianco, e le finestre (fig. 219), con arco quasi a pieno centro, han semplici raggiere. A Cherasco, sulla facciata di casa Jccheri (fig. 220), s'apron finestre ad ogiva appena accennata, con raggiere di cotto e la cornice di rosoncini, che sostituisce, nelle città del Piemonte, le teorie

Fig. 216 — Settimo Vittone: Ruderi di casa.

Fig. 217 — Asti: Casa già Catena, ora Zoppi-Bruno.

di foglie predilette dai maestri lombardi: il fregio, disposto con la regolarità delle frange milanesi in cotto, è chiuso, invece che

Fig. 218 — Saluzzo, Palazzo comunale: Torre.
(Fot. Alinari).

da archetti trilobi, da archetti semplici sovrapposti e poggiati su mensole: differenze di motivi che non toglie l'affinità di

aspetto con l'arte lombarda, nè alla decorazione del palazzo dei Marchesi di Monferrato in Moncalvo, dove il fogliame delle

Fig. 219 — Saluzzo: Palazzo comunale.
(Fot. Alinari).

bifore serba, nella ristampa, l'arricciatura corallina propria al gotico francese; nè alla decorazione dell'antico municipio di Saluzzo, ora Tribunale (fig. 221), ove ritroviamo, a cornice delle

Fig. 220 — Cherasco, Casa Jccheri: Terrecotte.

Fig. 221 — Saluzzo: Facciata dell'antico Municipio, ora Tribunale.

finestre, la scacchiera veneziana. Simile ornato chiude con pesante cordone la raggiera disegnata attorno le ogive del palazzo

Fig. 222 — Saluzzo: Casa della chiesa.

della Chiesa a Saluzzo (fig. 222), mentre il nobile fregio di minuti rombi sgranati, ricordo romanico, tra le cornici della sottile trabeazione di casa Guglielmetti ad Asti (fig. 223), in

accordo coloristico con la raggiera del portale, si ripete sopra gli ordini di mensolette semplici, sopra la triplice sega, che com-

Fig. 223 — Asti: Casa Guglielmetti.

pone, alla casa Ramelli, ora Tascheri, in Asti (fig. 224), uno fra i più eleganti cornicioni piemontesi.

Chiudiamo questo breve discorso sull'architettura del Quattrocento in Piemonte, arte di confine, specchio di forme nazio-

nali e straniere, con] un singolare esempio di decorazione in terracotta. A Fontaneto Po, lungo la via dei portici (fig. 225),

Fig. 224 — Asti: Casa Ramelli, ora Tascheri.

si vede una finestra chiusa entro uno specchio invaso da allineati festoni e da minuscole palle di rovi, in ordine simmetrico, e adorna attorno all'arco, formato da una gola profonda tra

un grosso toro e una spira, di archi trilobi riuniti per mezzo di punte trilobe, con more entro ogni lobo: lembo di ingioiellata cortina disegnato con linea ferma e concisa. L'architettura del

Fig. 225 — Fontaneto Po, via dei portici: Finestra con decorazioni in terracotta.

Piemonte, che ripete e ristampa, nelle sue decorazioni, motivi lombardi, serbando, più che avvenga in Lombardia, l'impronta esotica del gotico fiorito nelle irregolari e fitte increspature, nell'alveolato fogliame, ed evoca sottigliezze di Francia nel

castello d'Issogne e nel portale della Chiesa di Bousson, nel pergamo di Staffarda e nei trafori del coro di San Giovanni a Saluzzo, risalendo talvolta, come per l'ospedale di Sant'Antonio a Ranverso, a tipi arcaici d'architettura francese, trova nelle festose decorazioni giullaresche di Alba, nelle gugliette vessillifere sopra le rote del Battistero di Chieri e, infine, nella decorazione schematica e fiorita della finestra di Fontaneto Po e nel coronamento a sega di casa Ramelli ad Asti, forbito e sottile come una pittura di Defendente Ferrari, espressioni indigene di singolare forza e freschezza.

* * *

In Liguria,[1] per l'affluir di maestri dal lago di Lugano e dalle Cave di Luni e di Serravezza, meno s'impone il gotico di Francia. Le forme gotico fiorite del duomo di Milano trovano eco nel tabernacoletto (fig. 226) che adorna il cortile di un palazzo in vico Mele, col peduccio formato da una turgida pigna e da un cespo, tra le cui grandi foglie convulse s'annida il genio reggistemma, e con timpano e guglie dai fiammei cimieri, sopra un fondo di ideale sottigliezza metallica: archetti, grate, quadrilobi. Ma tali forme presto volgono a scomparire da Genova,[1] per opera dei Gaggini che, può dirsi, danno l'impronta all'architettura quattrocentesca della *Superba*, diffondendo il tipo dei sontuosi portali e con esso la rinascita dell'arte lombarda. Il gotico s'acqueta, s'abbassa nel Portale scolpito da Giovanni Gaggini (1457) per il palazzo Gnecco in piazza San Matteo (fig. 227): gli steli fioriti si aggirano lungo gli stipiti e l'architrave, con regolarità che di rado s'incontra nell'arte del quattrocento lombardo, spianandosi; il rilievo a esaltazione di San Giorgio, motivo prediletto dalle case genovesi, s'incassa nell'altissimo fregio tipico dei portali gagginiani, in ben composte ed equilibrate masse, obbé-

---

1 Sull'architettura della Liguria scarseggia la bibliografia. Citiamo gli scritti più recenti dell'architetto MARIO LABÒ: *I palazzi di Genova*, in *L'Italia monumentale*, Milano, 1914; *L'Architettura dei Palazzi Genovesi*, in *Lo Spettatore*, a. I, n. 2, febbr. 1922; *Due ville patrizie acquistate dal Comune di Genova*, in *L'illustrazione italiana*, a. XLVIII, n. 34, 21 agosto 1921.

Fig. 226 — Genova, Palazzo in Vico Mele: Tabernacolo.
(Fot. Alinari).

Fig. 227 — Genova, Palazzo Gnecco: Portale.
(Fot. Alinari).

dienti alla legge del piano architettonico come nell'arte romanica: il movimento s'arresta nelle due figure d'armigeri, con fisse pose angolari, nel cavallo del Santo, spianato sul fondo, nei gruppi fitti degli assistenti, come nella figuretta deliziosamente raccolta del minuscolo zampognaro. È tradotta, insomma, in questo adorno portale, ispirato a motivi lombardi, una visione plastica più affine, se pure a distanza di valore artistico, ai rilievi lauraneschi della cappella Mastropaolo, con le rappresentazioni dei Dottori incassate entro specchi di leggiero scavo, e al *Cammino verso il Calvario* nella chiesa di St. Didier d'Avignone, che alle pittoriche decorazioni lombarde. Gli ornati s'addensano e si spianano cancellando ogni effetto di traforo, ogni vicenda coloristica di bianco e nero, e la porta sembra formarsi con zone di stoffa pesantemente adorne e chiuse dalla spira di una funicella.

Simile decorazione veste la bella porta di un palazzo in Salita San Matteo (fig. 228), dove tuttavia le foglie che s'insinuano entro la gola di cornice s'agitano e s'inclinano, a rincorsa; le spire crepitano raddrizzando i lembi accartocciati, e, in accordo con esse, il manto di Giorgio sprigiona dalla vela gonfia di vento lo slancio elastico della linea gotica. E gotica è la suddivisione delle cornici attorno il fregio in asticelle ferrigne, tra lunghi archetti e dischi lobati; snella la proporzione della porta, vivace il rilievo, dove tra gli indietreggianti cimieri si bilica, sul cavalluccio inalberato, San Giorgio, ripetendo, nel golfo veloce del manto, le rapide curve delle penne sprizzate dai cimieri e la conca dello spazio, che s'avvalla tra essi con tanta armoniosa grazia. Simili differenze ci inducono a ritenere il portale del palazzo in salita S. Matteo di poco anteriore all'altro, più stipato di forme, del palazzo Gnecco nella piazza omonima.

I modelli dei due portali si diffusero a Genova e in Liguria; quello del palazzo in via San Matteo ha una inferiore replica a Savona (fig. 229) e una libera imitazione in un edificio in piazza dell'Amico a Genova (fig. 230), mentre il sovrapporta di palazzo

Fig. 228 — Genova, Palazzo Danovaro: Portale.
(Fot. Alinari).

Fig. 229 — Savona: Portale.

Fig. 230 — Genova, Palazzo in piazza dell'Amico: Sovrapporta.
(Fot. Alinari).

Fig. 231 — Genova, Palazzo in Vico Mele: Sovrapporta.
(Fot. Alinari).

Gnecco si ristampa nel sovrapporta di una casa in vico Mele (fig. 231), opera dello stesso artista che ha scolpito il precedente: Pace Gagini, aiuto dell'Omodeo e di Antonio della Porta nella Certosa di Pavia, durante il 1493. In entrambi i portali, la trabeazione s'interrompe per inalberare una tabella con lo stemma del signore, e lunghe foglie s'aggirano come strisce di teso nastro attorno un grosso bastone traforato. Il pittoresco motivo del traforo e la complicazione della semplice inquadratura gagginiana mediante il frastaglio della cornice, rivelano nello scultore di queste porte un artista che ha avuto davanti a sè le complesse decorazioni della Certosa, come gli intrecci di putti e steli e il frastaglio minuto del fogliame fanno apparire verosimile che a Pace appartengano i portali in vico Indoratori e in via David Chiossone: nel secondo, l'arte della rinascita lombasdo fa un'apparizione briosa e fiorita.

Seguace diretto dell'Omodeo fu senza dubbio l'anonimo autore di un portale in vico della Torre di San Luca, con angeli reggenti il monogramma di San Bernardino, tra due scudieri; nicchie, ai lati, per le Virtù; trabeazione suddivisa in specchi e dischi.

E mentre Domenico, nel frontespizio straricco della cappella dedicata a San Giovanni Battista in duomo (figg. 232-233), rievocando, per la densità del tessuto decorativo e l'intaglio delle forme, i caratteri del vecchio Giovanni, delineava edifici con timpani classici, traccia della sua dimora in Toscana, e con pilastrini scavati da specchi secondo la maniera lombarda, sempre più l'arte dei Lombardi si andava affermando lungo le vie di Genova; e in un portale di via San Bernardo l'altissima e greve trabeazione gagginesca si mutava in un sottile cappello miniato di ghirlande, di festoni, di putti, le zone trapunte degli stipiti in snelli pilastrini con fiorite e minute candelabre; e in un altro portale di piazza Cattaneo, Antonio della Porta detto Tamagnini, nel 1504, a una complicata e confusa struttura di membra sovrapposte e suddivise, innestava una fitta, lambiccata e disordinata decorazione, rispecchiante nei suoi inferiori aspetti

le forme della Certosa. E all'arte lombarda s'ispirava Niccolò da Corte, nel 1480, per comporre l'adorno portale di quel gioiello
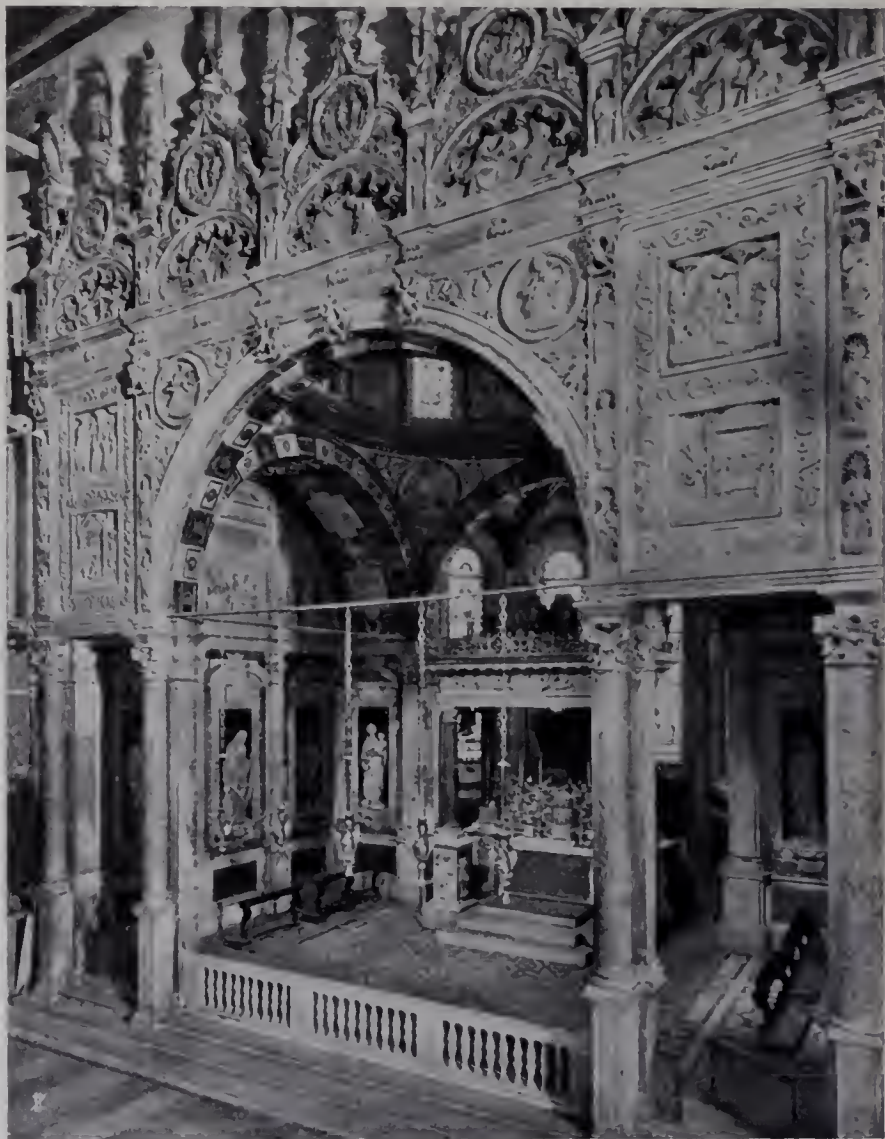
Fig. 232 — Genova, Cattedrale: Cappella di San Giovanni.

dell'architettura quattrocentesca genovese che è il palazzo Andrea Doria.

Un esempio, raro in Genova, d'influenza toscana dà il cortile

Fig. 233 — Genova, Cattedrale. Cappella di San Giovanni:
Dettaglio della fronte.
(Fot. Alinari).

di palazzo già D'Oria nel vico omonimo (fig. 234), n. 13, per i capitelli compositi (fig. 235) e le doppie basi, cui il piedistallo

Fig. 234 — Genova, Palazzo già D'Oria in Vico D'Oria, n. 13: Cortile.

della colonna aderisce mediante foglie protezionali. Ma ecco apparire, lungo la seconda rampa della scala, una smisurata

doppia colonna lombarda cinta da anello a metà altezza, così come si vedono, più brevi, nel battistero di San Giovanni il Vecchio (fig. 236), le colonne presso il Fonte, suddiviso, alla maniera lombarda, in grandi formelle, con rosoni (fig. 237),

Fig. 235 — Genova, Palazzo già D'Oria in Vico D'Oria, n. 13: Capitello del cortile.

bellissimi per il frastaglio serico delle foglie roteanti attorno al bottone del centro.

Colonne inanellate di tipo lombardo sorreggono anche gli archi delle loggette di Villa Imperiale a Genova. E come i peducci sono di pietra nera nel sottoportico del cortile di Palazzo D'Oria, ricordato ora, e come nel battistero gli abachi dei capitelli, le costole delle volticelle e le chiavi che le riuniscono, introducono la nota cupa tra il candore delle volte e delle colonne, così, nel portico d'ingresso a Villa Imperiale, la volta a ventaglio è sorretta da capitelli in pietra nera, con paggetti reggistemma.

Fig. 236 — Genova: Battistero di San Giovanni il Vecchio.

Tra i gioielli di quest'esile architettura plasmata sulle forme del Rinascimento lombardo è il cortile di palazzo Cambiaso (fig. 238), nella piazzetta omonima. Difficilmente si potrebbe immaginare architettura più leggiadra e ariosa, e meno classica, nonostante lo stampo classico dei capitelli, di queste agili scale snodantisi sotto ariose logge, con archi allacciati fra steli di

Fig. 237 — Genova, Battistero di San Giovanni il Vecchio: Fonte Battesimale.

colonne a fuso, di questa serie di pergolati, cingente, sino all'ultimo piano ove ora gli archi son chiusi, il cortiletto angusto e turrito, ninnolo a lievi trafori.

Esempio eccezionale di fasto nella decorazione dei palazzi primitivi genovesi, singolarissimo per la varietà dei motivi liberamente tradotti da modelli di svariate regioni, è il palazzo di Andrea Doria (fig. 239), che presentiamo qui in una riproduzione tratta da un disegno ricostruttivo. Il rivestimento genovese, a liste marmoree bianche e nere, limitato alla base, fu commesso

Fig. 238 — Genova: Palazzo Cambiaso in piazza Cambiaso.

Fig. 239 — Genova: Palazzo di Andrea D'Oria in piazza San Matteo, n. 17.
(Da disegno).

a Giovanni da Lancio e Matteo da Bissone[1] nel 1486, quando, verisimilmente, era già compiuta la costruzione del palazzo, parato a festa da ornamenti di finestre e logge, da frange di archi minuti, da balaustre fiorite, da tondetti a incavo, ove le strisce bianche e nere s'irradian dal centro con vivido effetto cromatico. Quel che rimane di questo raro esemplare di palazzo quattrocentesco genovese può darci solo una pallida idea della capricciosa grazia nascente dalla distribuzione irregolare, da forme e proporzioni diverse di finestre e loggiati, sulle facce parate con tanto coloristico gaudio, ove son bifore a rettangolo divise da lunghe colonnine, trifore chiuse da archi lanceolati fra torricelle degne di apparire in qualche elegante polittico toscano, frange di gotico fogliame sugli archi; e, sopra una loggetta con fasci di colonnine e archi trilobi, alla maniera veronese, una loggia lombardesca; e, al basso, una suntuosa porta lombarda, ove la dedica al patrizio genovese s'include come in un adorno frontispizio di libro: varietà di forme, asimmetria di spazii, che produce una delle più affascinanti creazioni d'architettura pittoresca nel nostro Quattrocento.

Domenico Gaggini, dopo aver lavorato nel duomo di Genova, ai rilievi sulla fronte della cappella di San Giovanni Battista, svolge, nella sala dei Baroni a Castelnuovo, i festoni di fogliame lungo le cornici di una porta (fig. 240) ora distrutta,[2] e nel fregio, altissimo quale si vede nei portali genovesi, assiepa le forme lombarde da lui introdotte tra le forme catalane di Castelnuovo, delle quali il superbo acroterio a foggia di pennacchio è un evidente riflesso; le spiana come intarsi lignei; ripete, con pretese classiche, il modello dei portali diffusi in Genova dal suo antecessore Giovanni.

In Sicilia, l'arte di Domenico Gaggini ci si presenta, greve d'ornato, sottile e timida di proporzioni, nel portale della chiesa

---

[1] Alizeri, *Guida di Genova*, ed. 1875, p. 103.

[2] I restauri recentemente eseguiti a Castelnuovo dall'ispettore Calzecchi hanno rimessa in luce la faccia del portale verso una sala attigua al salone dei Baroni, richiamando così in vita le forme lombarde introdotte dal Gaggini tra le forme catalane di Castelnovo, di cui il superbo acroterio a foggia di pennacchio è un evidente riflesso.

Fig. 240 — Napoli, Castelnuovo:
Faccia distrutta della porta aperta nella sala dei baroni.

Fig. 241 — Palermo, Sant'Agostino: Porta sul fianco.
(Fot. Alinari).

palermitana di Sant'Agostino (fig. 241). La densità del ricamo trasforma pilastri e architrave in stole trapunte; il disegno di fiori e viticci è chiuso, fermo, simmetrico; i Santi entro i medaglioni, la Vergine e gli angeli aggroppati sui nidi di nuvole, compressi l'uno sull'altro, nuclei di roccia nell'ombra della profonda lunetta, rispecchiano, in un complesso più gradevole che il portale nella sala dei Baroni, il sentimento plastico dominante l'arte fiorita del maestro lombardo.

L'Annunciata e l'angelo, scolpiti nelle basi dei candelabri-pinnacoli di questa ammirevole porticina, riappaiono, nelle stesse piccole e raccolte proporzioni, entro ghirlande appese all'architrave della porta compiuta da Domenico Gaggini per la chiesa dell'Annunziata (figg. 242 e 243), più vicina alle forme del Rinascimento per la sobrietà dell'ornato, ma sempre esile nelle proporzioni delle fini lesene scanalate, del fregio e del cornicione. L'ossequio alle forme classiche, la cautela di rinunciare alla compattezza dei ricami per lasciar chiari stendersi gli specchi marmorei, non tolgono, alla timida forma, il valore plastico dell'arte di Domenico, che si afferma nelle due figurette dell'Annunciazione, l'angelo incluso con nitore architettonico entro il piano che limita il guscio delle aperte ali, la Vergine contenuta nello scavo della ghirlanda, per lasciarne emergere, con massività di volume, il libro di preghiere e il minuscolo inginocchiatoio. Fra la Vergine e l'angelo, sull'asse della porta, un vasetto e tre gigli: fulcro di quella bilancia d'orafo, dai minimi pesi.

Mentre questo portale e la bifora sulla facciata della chiesa rispecchiano le forme di Domenico Gaggini, le monofore a feritoia, sul fianco, e, ancor più chiaramente, la porta ad ogiva, con aureola di conci sotto un arco pensile, rivelano l'opera di un architetto, forse Gabriele da Roma, tutto preso dalle forme siculo-catalane.[1] Ma si riallaccia alle forme di Domenico l'interno (fig. 244), con gli archi a leggiero sesto acuto, temprati

---

[1] È noto che Gabriele da Roma si obbligò ad eseguire, nel 1498, alcune nuove costruzioni nella Confraternita di S. Maria la Nunciata in Palermo (*Arch. stor. siciliano*, XIX, p. 319).

ancor lievemente su punte gotiche, e colonne su doppia base, ove lo scultore, pur ispirandosi alle forme indigene nel profilare la

Fig. 242 — Palermo: Chiesa dell'Annunciata.

stellata sagoma dell'abaco, a convessità profonde, richiama il gotico lombardo nel rigoglio del cespo di foglie traboccanti dalla fascia a trafori sul collarino, come da un cestello di vimini (fig. 245).

Fig. 243 — Palermo, Chiesa dell'Annunciata: Porta.

Fig. 244 — Palermo, Chiesa dell'Annunciata: Interno.

Il più delizioso portale scolpito da Domenico Gaggini in Sicilia è certamente quello che si apre nella chiesa di Sciacca (fig. 246): perfetta unità plastica risultante da una varietà fantastica di elementi, in cui si fondono forme di Lombardia e di Toscana con

Fig. 245 — Palermo, Chiesa dell'Annunciata: Particolare di colonna.

forme siciliane. Nobilissimo, nella sua composta snellezza, il disegno delle cornici riquadrate, e della lunetta adorna di festoni: gli elementi gotici, come le esili arcatelle che salgono dallo stipite a sorreggere statuine di santi e di cherubi, rientrano così studiatamente nel piano architettonico da stringersi in perfetta coesione con le sagome riquadrate della porta. Un pilastrino

Fig. 246 — Sciacca, Chiesa di Santa Margherita. Domenico Gaggini: Portale.

sfaccettato e una colonnina, sovrapposti, riflesso del gotico meridionale nelle loro scanalature profonde, si uniscono alla cornice della trabeazione, innalzandosi con grazia di ceri a trasportare di fianco alla lunetta le statue dell'Annunciata e di Gabriele; una cuspide, cesellata e infioccata da figurine e foglie a rilievo, forma il vertice della elegante porticina. Capolavoro architettonico di Domenico Gaggini, essa unisce alla leggiadria della decorazione uno studio attento di equilibrio e di misura: negli angioletti, che nidificano sulle nubi ai lati della Vergine, richiamando un calco prezioso, tratto, per il Museo di Palermo, da opera lauranesca perduta; nei due sospesi ai lati del fiocco, per bilanciarne i frastagli, e persino nelle testine che adornano come borchie, a larghi intervalli, il fregio liscio della trabeazione e gli abachi delle esili colonne. In Sicilia, dove il dominio spagnolo aveva creato un'architettura esotica dai vividi colori, Domenico Gaggini porta reminiscenze di forme settentrionali interpretate con spirito plastico raro nell'arte lombarda.

* * *

I maestri dalle Masegne,[1] alla fine del secolo XIV, chiudono la serie degli scultori e architetti gotici, nordici nei duri accenti, triti nelle decorazioni a incassi e a specchietti, con vetri colorati, marmi veronesi commisti, una ricerca artificiosa d'effetto per via di continui aggetti e di continue rientranze. Nell'iconostasi di San Marco (fig. 247) si schierano, di qua e di là dal Crocefisso, gli Apostoli tagliati a fatica come in pietra dura, tirati a lustro, sulla trabeazione piegata e ripiegata, adorna da una teoria di rombi, di quadrilobi in marmi multicolori, di dentelli; filze più brevi si allineano sugli abachi delle tozze colonne, e altre più lunghe sul parapetto, che sbarra, traversato dalle smisurate basi delle colonne stesse, rivestito di marmi policromi, l'entrata al presbiterio. Tutto questo sforzo riesce a scarso effetto, tanto

[1] Sull'architettura veneziana del '400, cfr. PIETRO PAOLETTI DI OSVALDO, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia, Ongania-Naya, 1893.

la materia sembra ancor dura, compatta, stretta al suo fusto: vedansi le foglie dei capitelli, che si ammassano, si pigiano, si

Fig. 247 — Venezia, San Marco. Maestri dalle Masegne: Iconostasi.

comprimono, timorose di escirne libere, di staccarsi, di spuntare nell'aria. Anche la ricerca di policromia non giunge a rievocare i gemmei ornati bizantini; il dominio del rosso veronese toglie effetto ai marmi incassati in sorda e opaca mistura.

I dalle Masegne rivestirono i septi laterali all'altar maggiore di San Marco, e, insieme con essi, le gradinate delle cappelle di fianco, e le cappelle stesse. Si trova, nel parapetto al ripiano della cappella a destra, nei due ordini di arcatine bifore ogivali, la loro arte minuta, stampata, pesta, che si ripete da per tutto, e foggia, ad esempio, il tabernacolo addossato al pilone laterale a destra dell'altar maggiore di San Marco, rifatto in parte e adorno di colonnine e cornici a punta di diamante. Così giocherellarono con la pietra nell'ornamento a *pilieri* del finestrone del Palazzo Ducale verso il molo, trasportato poi sulla parete rinnovata del palazzo; così in una porta laterale di S. Maria gloriosa dei Frari, con le colonnine tortili e i cordoni attorcigliati, coi *pilieri* divisi in tanti rettangoletti scavati da lunghe nicchie, sormontati da cuspidette lunghe, crestate. Che tutta la chiesa dei Frari sia stata rinnovata appunto nelle prime decadi del '400, dimostrano il frontone della porta maggiore, a curve spezzate da teste di lesena, le torricciole come in S. Marco sui culmini, le porte dei dalle Masegne, ecc.

Dall'iconostasi di S. Marco, salirono i dalle Masegne anche a lavorare nell'esterno, al coronamento della basilica (fig. 248), per ornar le cuspidi e le cornicette degli archi inflessi; e continuarono, per mezzo di seguaci e di discendenti, a lavorare nella basilica madre. Le forme consuete, stereotipate, son messe a nuovo e rese con maggior equilibrio d'effetti nel parapetto della cappella Mascoli; e si trapiantano da Bologna, per le rive dell'Adriatico, a Pesaro, a Fano, a Sebenico; e, presso Roma, nel tempietto di Vicovaro, per l'evoluto Domenico di Capodistria.

Tra i seguaci dei dalle Masegne s'incontrano maestri ispirati all'arte pisana, autori delle statue sui septi di San Marco, o allineate sul monumento Venier (fig. 249) nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo; e fra i tanti collaboratori ch'ebbero quei marmorari nelle loro imprese, indicheremo un architetto-scultore, memore dei trafori bizantini, il quale fece serpeggiare, lungo le arcate inflesse del coronamento di San Marco (figg. 250, 251, 252) (« el foiame va susio per la gropa del archo »), foglie come idre
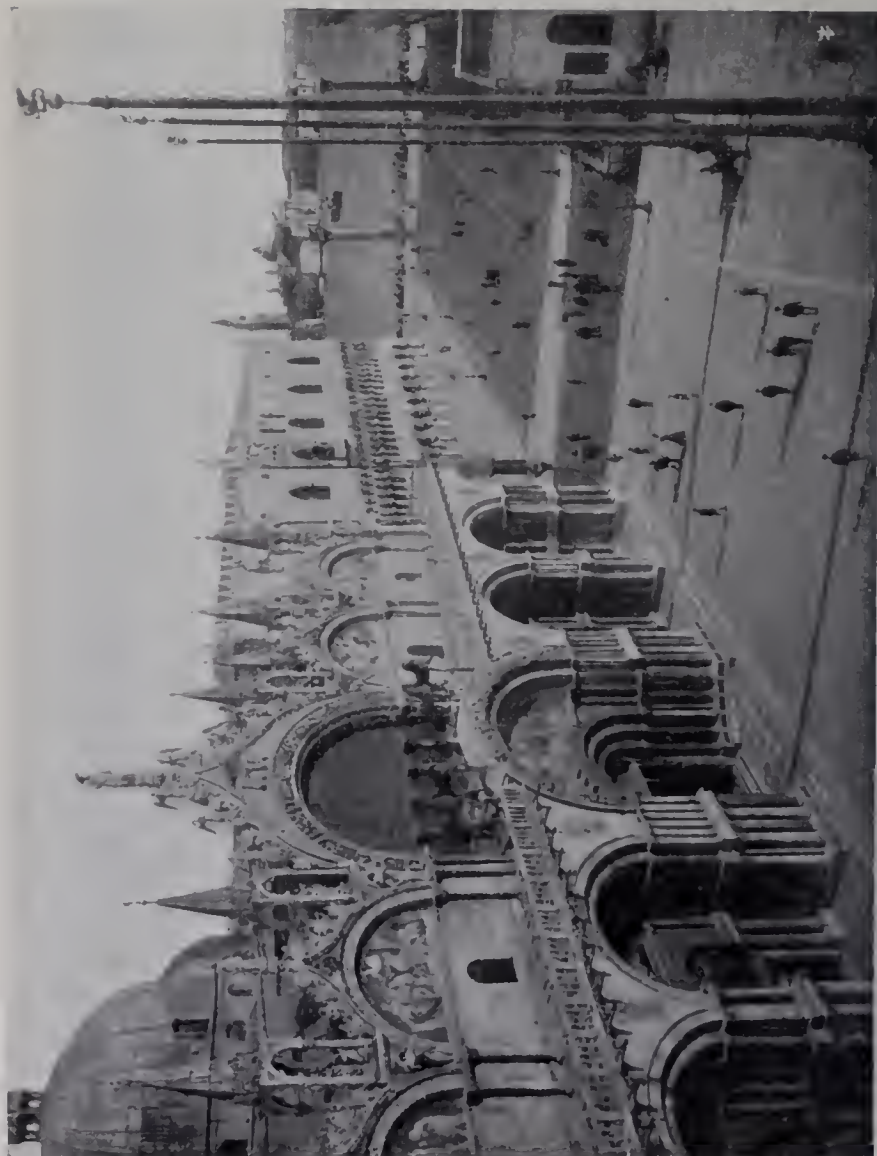
Fig. 248 — Venezia: San Marco.
(Fot. Naya).

frementi, sibilanti, fiammee. Dai cespi s'agitan patriarchi e profeti, gridano al vento che infuria sulle vette del tempio.

Fig. 249 — Venezia, SS. Giovanni e Paolo: Monumento al Doge Antonio Venier. (Fot. Alinari).

Mentre gli ultimi rappresentanti dei dalle Masegne adornavano la basilica marciana, i Toscani, capitanati da Nicolò Lam-
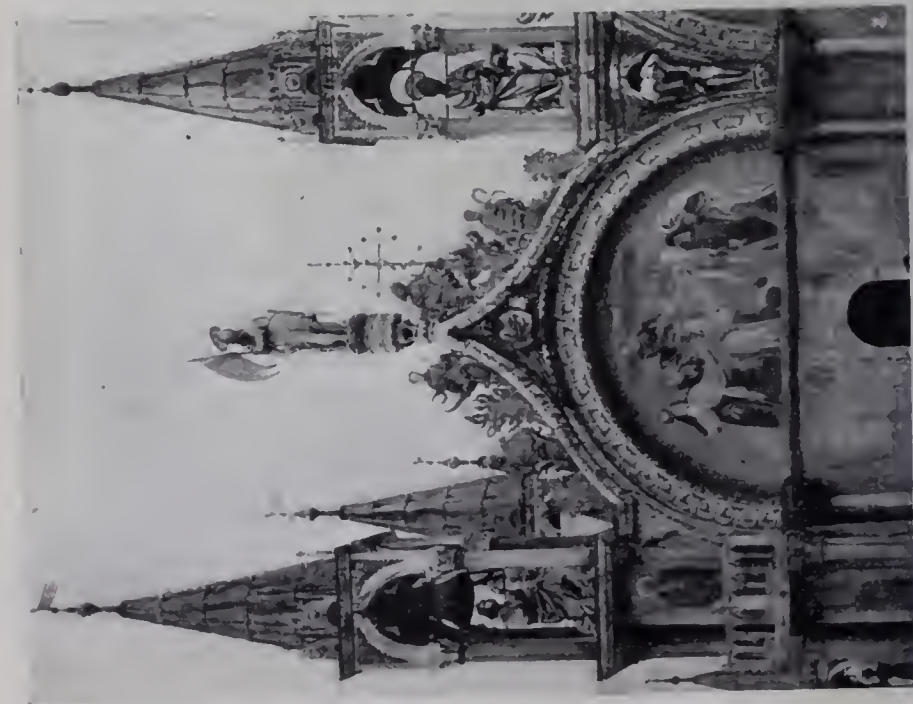
Fig. 250 — Venezia, San Marco: Particolare del coronamento. (Fot. Alinari).
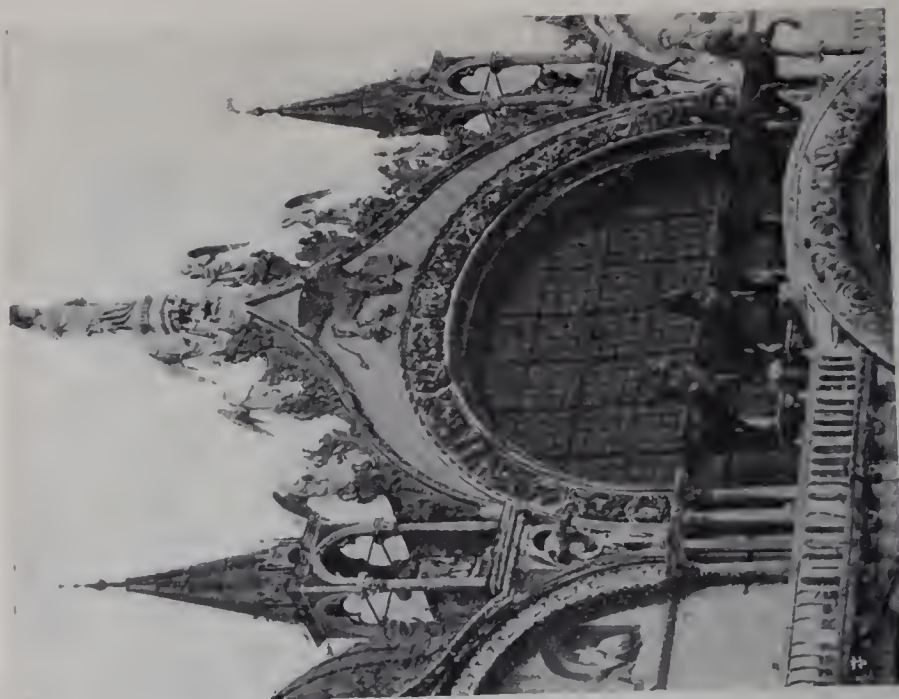
Fig. 251 — Venezia, San Marco: Particolare del coronamento. (Fot. Alinari).

berti, riempivano d'ornati e di figure l'ultimo arcone di S. Marco. Tutta l'Italia artistica conveniva ad aggiunger splendori alla basilica vestita di ricchezza orientale.

Con i Toscani sopravvennero, anche più numerosi, i Lom-

Fig. 252 — Venezia, San Marco: Particolare del coronamento. (Fot. Alinari).

bardi, e il maggiore della loro schiera, Mattia Raverti, scolpì i doccioni o portanfore (fig. 253). Quell'adunarsi dei maestri che avevan lavorato nelle cattedrali di Firenze e di Milano, tolse terreno ai dalle Masegne e ai loro derivati; costrinse l'arte veneta a mutare, a subir la riforma del nuovo, che s'ingurgitava

Fig. 253 — Venezia, San Marco. Matteo Raverti: *Gigante*.
(Fot. Alinari).

in Venezia, a slargarsi di petto, tanta era la pienezza dell'aria e tanto il crescere dell'età.

Erede dei dalle Masegne fu la bottega dei Bon, che sopra lo sfondo sviluppato di cornici, torricciole, specchi, nicchie, mostrò una fioritura ricca, esuberante, soda, un'ampiezza dovuta alla fusione degli elementi veneti con i lombardi.

Nel 1421, per Martin Contarini, si erigeva la Ca' d'Oro, *Domus Magna* (figg. 254-258), modello tipico al gotico fiorito veneziano. Vi lavoravano Giovanni Bon, Bartolomeo suo figlio e due loro garzoni, ma, a quanto sembra, interrompendosi, perchè Giovanni Bon con i suoi *fanti* si trovava pure alla Ca' Barbaro e Bartolomeo alla Misericordia. Principalmente l'opera fu condotta da Matteo Raverti di Milano con una schiera di aiuti, milanesi e comaschi. Per essi il gotico fiorito si espande di palazzo in palazzo, di chiesa in chiesa, e tutto ricopre di una vegetazione rigogliosa. A Milano, il gotico si era fatto robusto, e ai virgulti del nord, agli steli ricurvi, aveva sostituito, nelle intrecciature, rami di quercia; alla ragione geometrica, apparati di festa, espressioni di ricchezza e di magnificenza. Venezia si prestava singolarmente alle forme del gotico fiorito di Lombardia; e Matteo Raverti con i suoi trovarono un ambiente adatto alla decorazione pittoresca. Mediante essa, trasformarono il palazzo veneziano, col loggiato inferiore sorgente dalle acque, e il gran loggiato superiore, o *balconada*, aperto sul salone mediano, ove la famiglia conveniva, riceveva, si raccoglieva con parenti e amici, ospiti e clienti. Di qua e di là dalla gran sala erano le ali, a guisa di torri fiancheggianti la casa; e il cornicione, coronato da ante, merlatura orientale, limitava il piano superiore dell'edificio.

La trasformazione in istile gotico fiorito s'arresta principalmente alle forme decorative, allo « straforo », che pur vuol mantenere gli effetti bizantini di membrature e transenne traforate. Ma la trasposizione degli effetti bizantini nel gotico fiorito fu veramente fantastica: quadrilobi, croci, stelle si ricamano, si rilevano, luminosi e nitenti, sul fondo d'ombra. Le archeggiature dell'alto basamento del duomo di Milano si staccano dalla
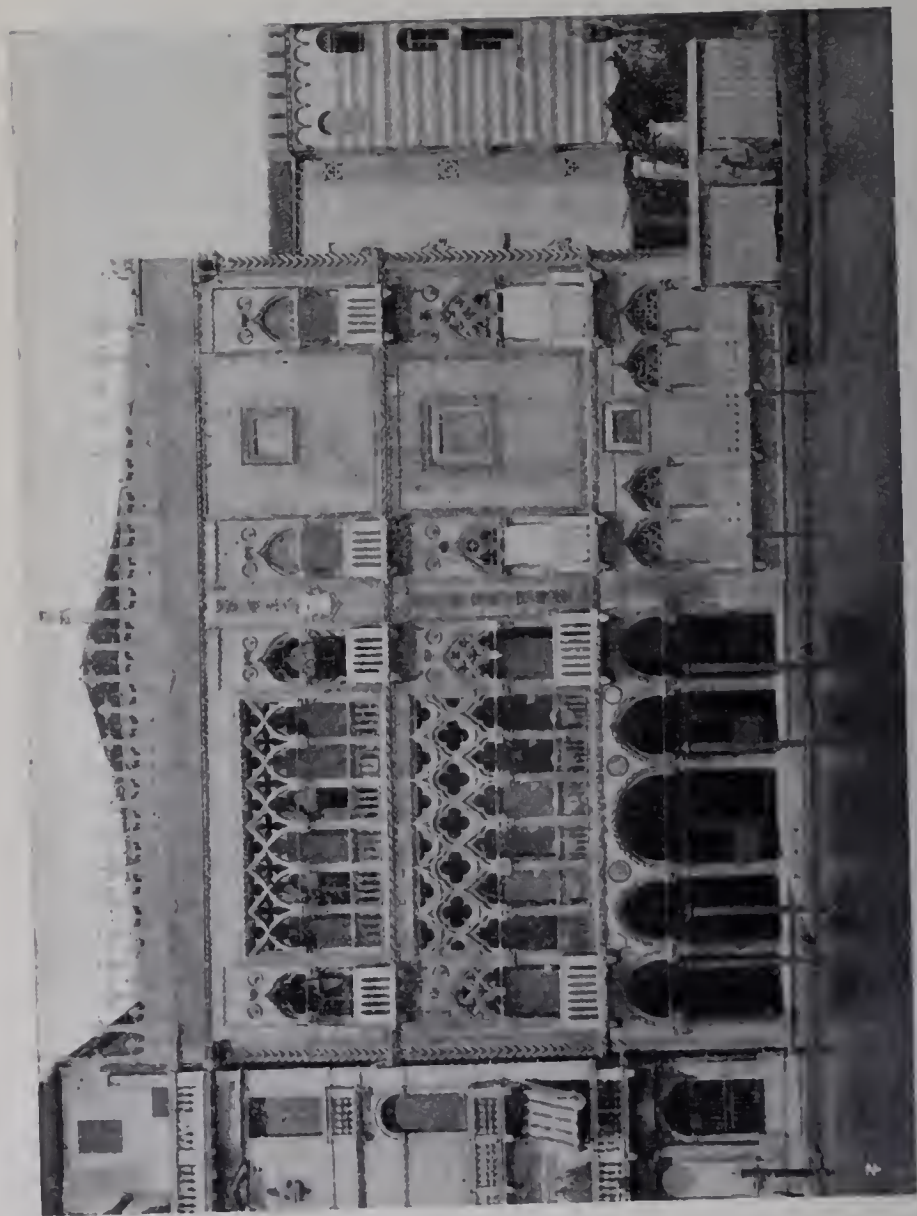
Fig. 254 — Venezia: Ca' d'Oro.
(Fot. Alinari).

parete di pietra, spiccano sul vuoto, vi aguzzano le punte dei lobi. E mentre i maestri veneziani continuano, nei poggiuoli,
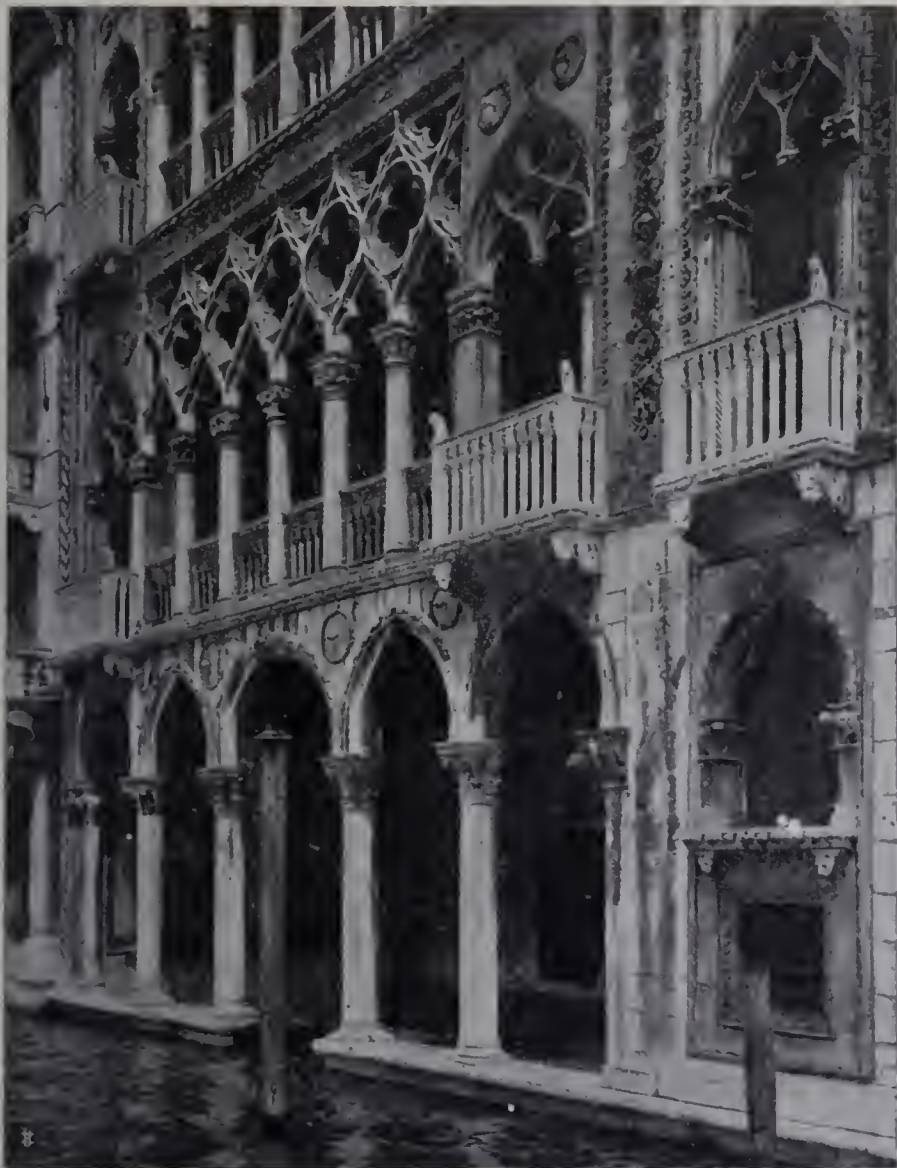
Fig. 255 — Venezia: Particolare della Ca' d'Oro.
(Fot. Alinari).

le teorie di balaustrine, che sembrano tratte da arabi veroni, e intaglian leoncini sopra e sotto i poggiuoli, vi attorciglian cor-

Fig. 256 — Venezia: Particolare della Ca' d'Oro.
(Fot. Alinari).
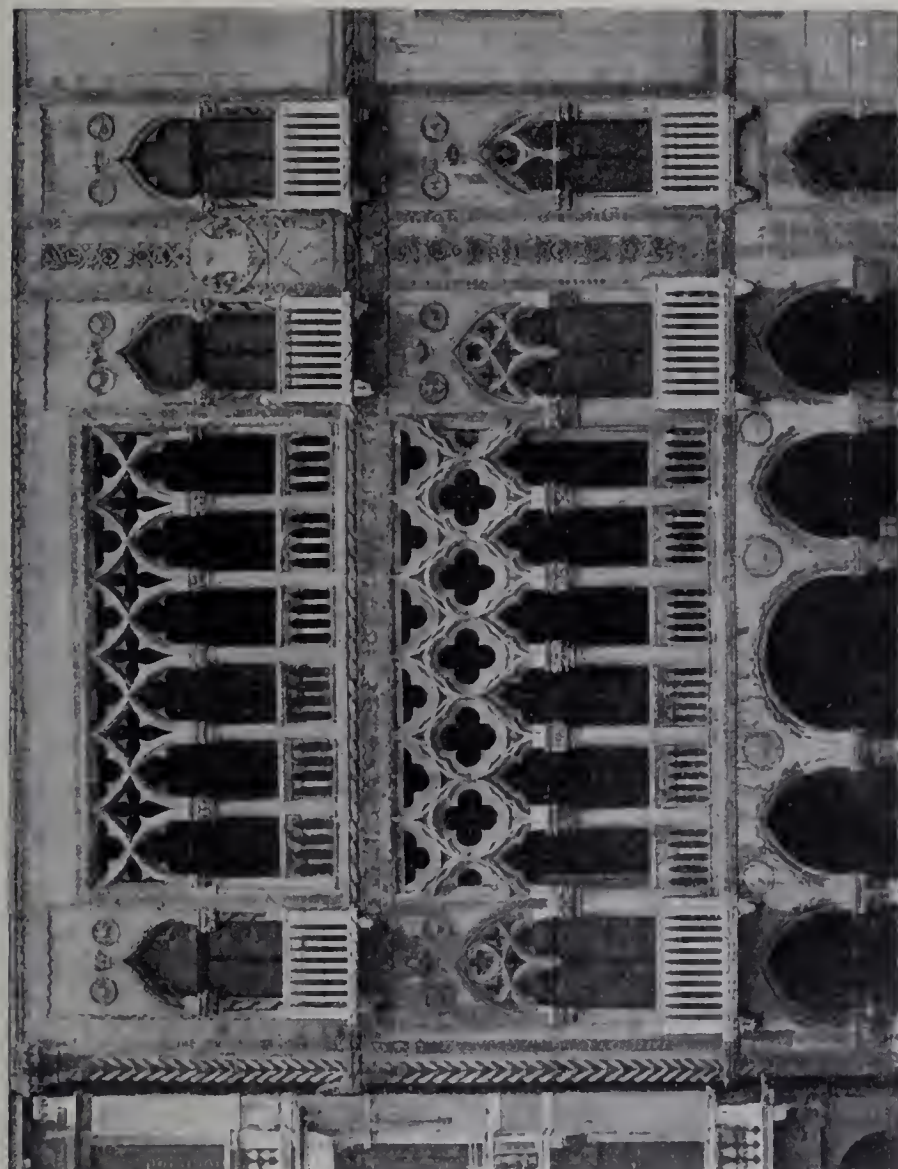
Fig. 257 — Venezia: Particolare della Ca' d'Oro.

Fig. 258 — Venezia: Particolare della Ca' d'Oro.
(Fot. Alinari).

nici, stendono fasce con ornati ancor memori dei Bizantini, Mattia Raverti supera la tradizione veneziana, si fa largo tra i piccoli marmorari, e adorna la Ca' d'Oro di loggiati, retti come da labari a quadrilobi e a croci, erti in rassegna sul Canal Grande, come davanti le triremi trionfali della Serenissima. Ne corona il sommo con ante in due ordini, diadema a punte stellate, gigliate, che cinge la fronte bella della reggia di Marin Contarini.

Mentre s'innalzava la Ca' d'Oro, si rifabbricava il Palazzo Ducale in rovina,[1] e il 27 settembre 1422 la Signoria ordinava che fosse costruito «in forma decora et convenienti, quod correspondeat solenissimo principio nostri Palacij novi». Vi lavorarono i maestri toscani, già adoprati nel coronamento di San Marco e nella Ca' d'Oro, e cioè Piero di Niccolò Lamberti, detto Pela, e il suo socio fiesolano Giovanni di Martino, compagni nella scultura del monumento Mocenigo (1423); e, con essi, i marmorari della bottega di Giovanni Bon, Bartolomeo, figlio di questo maestro, e il suo compagno Pantaleone; quindi, il lapicida milanese Matteo Raverti, probabilmente con gli aiuti Andrea da Milano, Gasparino Rosso detto da Milano, i comaschi Frisoni, Antonio da Rigezzo, ecc. È evidente che il *solenissimo* inizio del palazzo nuovo, al quale alludeva l'ordine della Signoria, aveva determinato allora il tipo cui si conformò interamente l'architettura del Palazzo Ducale. Compiutane la fronte verso la piazzetta (fig. 259), si passò a continuarla nella facciata maggiore verso il molo (fig. 260). Si mantenne il finestrone mediano, con la grande ringhiera, eseguito da Pier Paolo delle Masegne nei primi anni del Quattrocento, e riportato sulle pareti del palazzo ricostruito secondo le forme del gotico fiorito di Lombardia. Matteo Raverti, che ne fu il banditore a Venezia, scolpì le statue dei figli di Noè (fig. 261), all'angolo del palazzo verso il ponte dei Sospiri, e con la sua bottega le statue di Adamo ed Eva (fig. 262), nell'angolo della facciata verso la piazzetta

---

[1] Cfr. PAOLETTI, op. cit.; LORENZI, *Documenti per servire alla storia del Palazzo Ducale*, p. I; ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, p. I.

Fig. 259 — Venezia: Palazzo ducale.
(Fot. Alinari).
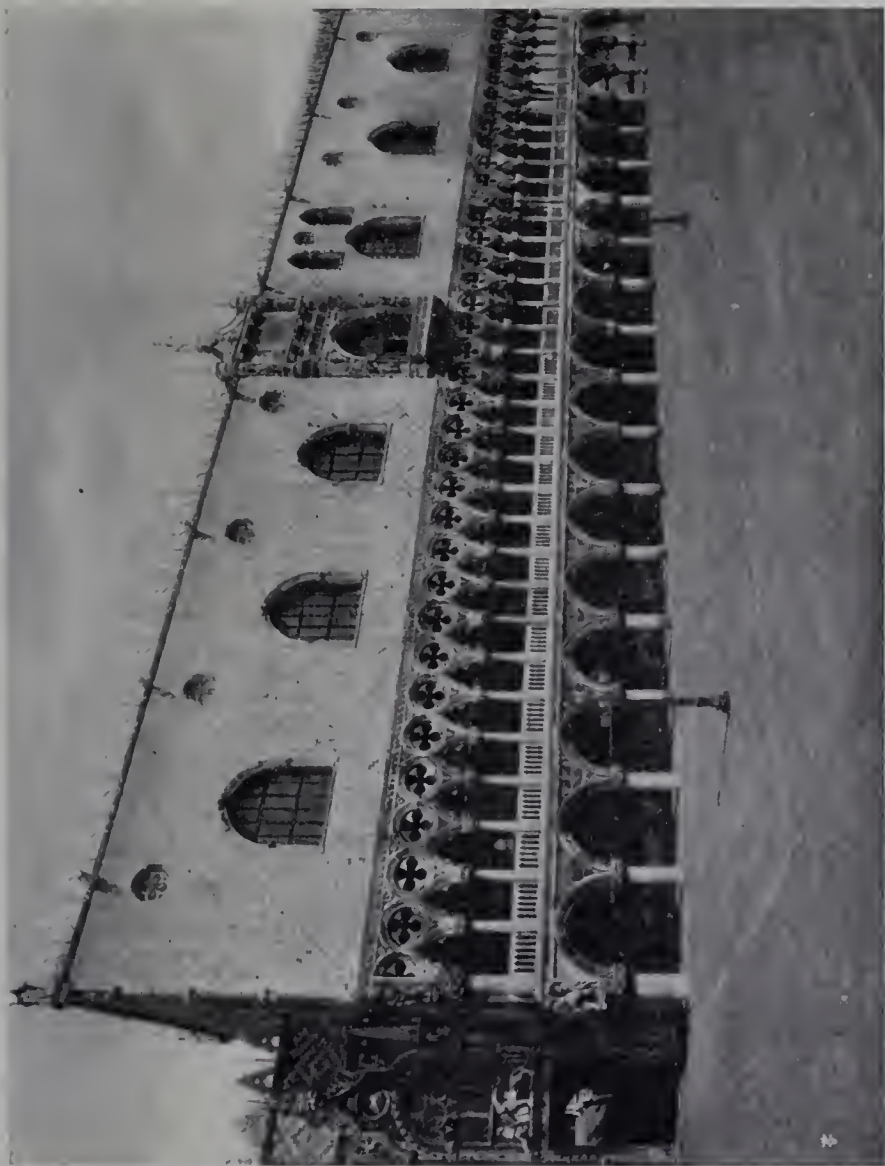
Fig. 260 — Venezia: Palazzo ducale.
(Fot. Alinari).

Fig. 261 — Venezia, Palazzo ducale.
Mattia Raverti: Statue all'angolo verso il ponte dei Sospiri.

Fig. 262 — Venezia, Palazzo ducale.
Bottega di Mattia Raverti: Adamo ed Eva.

(fig. 263). Poco prima che si scolpissero quelle figure, era stato a Venezia Michelino da Besozzo, pittore eccellentissimo « inter
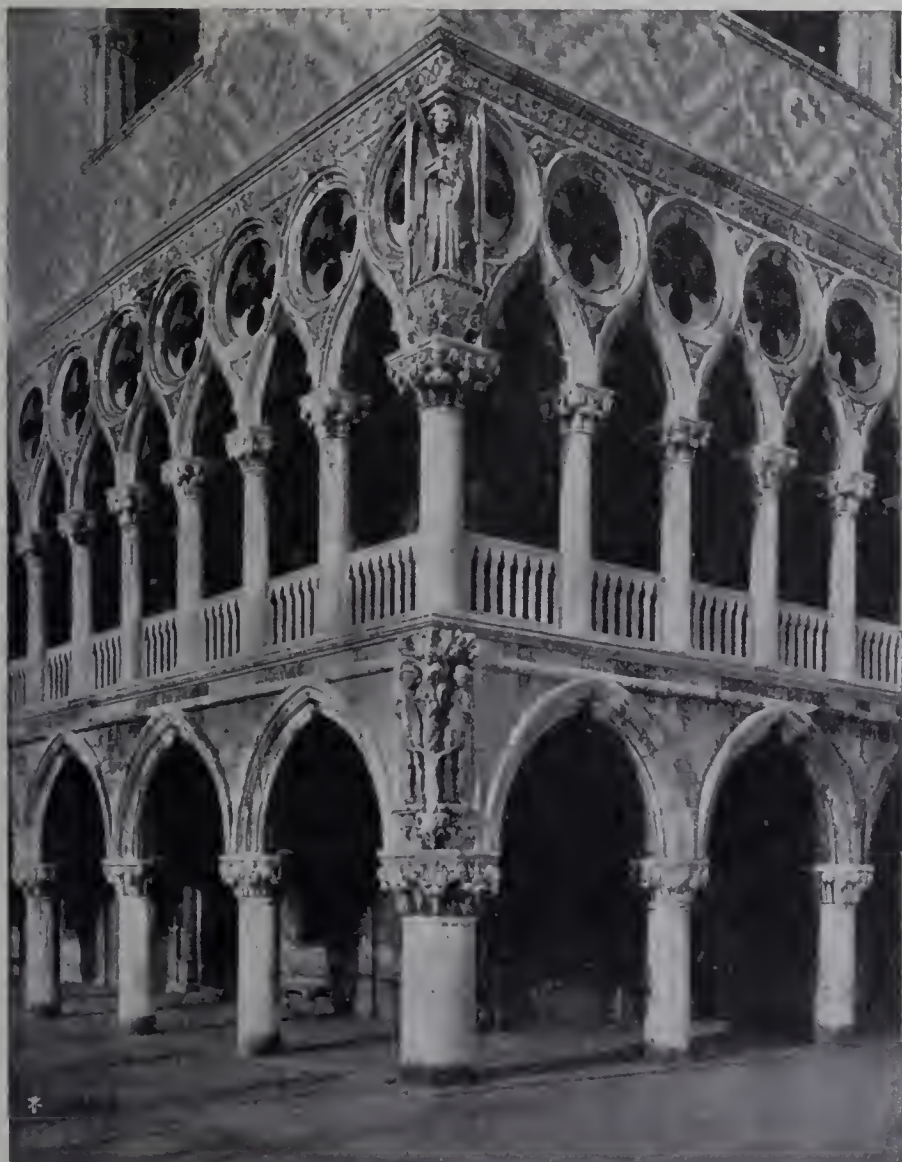
Fig. 263 — Venezia, Palazzo ducale: Angolo verso la piazzetta (Fot. Naya).

omnes pictores mundi », al dire di Giovanni Alcherio, colà andato nel 1410 a consultarlo. L'artista, per tanto tempo al ser-

vigio della fabbrica del duomo di Milano, dovette pure esser consultato dai Veneziani, che chiamavano a sè i maggiori maestri d'Italia: Niccolò Lamberti d'Arezzo, Gentile da Fabriano, il Pisanello. Se non proprio Michelino stesso, certo un maestro a lui affine disegnò una serie di capitelli figurati (figg. 264-272) per il Palazzo Ducale, a cominciar da quello sotto l'immagine della

Fig. 264 — Venezia, Palazzo ducale. Maestri lombardi: Capitello. (Fot. Alinari).

Giustizia, disegnata dal pittore stesso, nella faccia del palazzo volta alla piazzetta, sino agli altri che vanno verso l'angolo ove sono le immagini dei Progenitori. I capitelli (figg. 273 e 274), invece, che s'allineano verso la Porta della Carta, sino al limite formato dal gruppo «il giudicio di Salomone», opera del Rosso fiorentino, appartengono a Piero di Niccolò Lamberti e al socio fiesolano.

Come nella Ca' d'Oro, gli archi trilobi inflessi hanno cornici che s'addentrano, grosse nervature girate a incorniciar i tondi adorni di croci quadrilobe. Le architettoniche ramificazioni, che
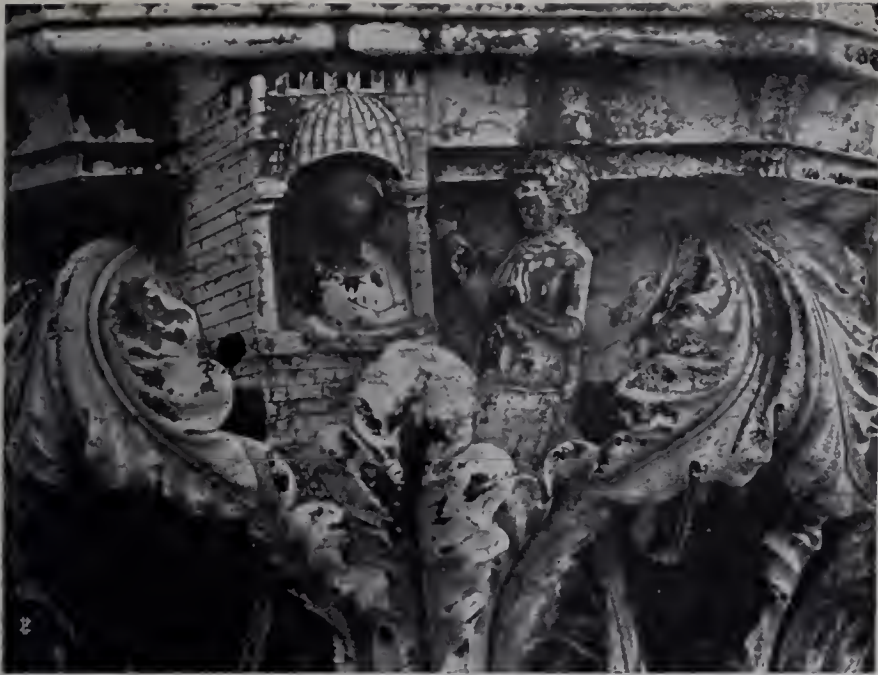
Fig. 265 — Venezia, Palazzo ducale Maestri lombardi: Particolare del capitello. (Fot. Alinari).

Fig. 266 — Venezia, Palazzo ducale. Maestri lombardi: Particolare di capitello. (Fot. Alinari).

Fig. 267 — Venezia, Palazzo ducale. Maestri lombardi: Particolare di capitello. (Fot. Alinari).

Fig. 268 — Venezia, Palazzo ducale. Maestri lombardi: Particolare di capitello. (Fot. Alinari).

Fig. 269 — Venezia, Palazzo ducale. Maestri lombardi: Particolare di capitello. (Fot. Alinari).

Fig. 270 — Venezia, Palazzo ducale. Maestri lombardi: Particolare di capitello. (Fot. Alinari).

Fig. 271 — Venezia, Palazzo ducale. Maestri lombardi: Particolare di capitello. (Fot. Alinari).

Fig. 272 — Venezia, Palazzo ducale. Maestri lombardi: Particolare di capitello. (Fot. Alinari).

Fig. 273 — Venezia, Palazzo ducale.
Il Rosso Fiorentino e Piero di Niccolò Lamberti: Capitello.
(Fot. Alinari).

Fig 274 — Venezia, Palazzo ducale.
Il Rosso Fiorentino e Piero di Niccolò Lamberti: Capitello.
(Fot. Alinari).

salgono dai capitelli e s'incrociano per dipartirsi e far molinello, hanno natura robusta, grande energia di movimento, ignote agli autori dei molti edifici, che rispecchiano le forme del Palazzo Ducale e della Ca' d'Oro, sostituendo trine alle forti membrature architettoniche. La natura veneziana prenderà il sopravvento, e renderà più laminari e schiacciate le grosse forme lombarde, mentre, fatto perdere al gotico milanese il geometrico stampo dei fogliami, le globosità intorno a cui si tagliavano le foglie di cavolo, i maestri veneziani volgeranno le foglie espanse, vivificate da più feconda linfa, grasse, piene, rigonfie.

Si ornarono le fronti del Palazzo dei Dogi con finestroni, purtroppo ora privi delle marmoree intrecciature interposte, scavati nella parete rivestita di una tela bicromica a rombi entro rombi. Sopra il robusto porticato terreno s'innalzò il lungo balcone con i suoi occhi d'Argo aperti sul mare, e si estese in parata, lungo il molo, ripetendo da colonna a colonna, con enfasi, una stessa sinfonia trionfale.

* * *

Il gotico fiorito di Lombardia, accolto a Venezia nella Ca' d'Oro e nel Palazzo Ducale, trovò diffusione per tutto il Veneto, fautori i maestri della bottega dei Bon, che, avendo tuttavia radici nell'arte dei dalle Masegne, non riuscì a intenderne l'enfasi rumorosa, il largo giro di frasi.

Bartolomeo Bon, dal lavoro della Ca' d'Oro passando a quello della chiesa dell'Abbazia della Misericordia (figg. 275-276), sembra alquanto disorientato, specie nel segnare il culmine dell'edificio a linea spezzata, a rette e curve, invece che a semicerchio, e nel fiancheggiarlo con due torricciole come quelle intromesse, nella copertura in S. Marco, tra i cerchi e i globi rigonfi all'orientale. Anche le due finestre con un fiorone a cimiero hanno gli archi accosciati e il davanzale adorno della decorazione minuta propria ai dalle Masegne; solo la porta, fiancheggiata da colonne, con putti stendenti la cartella nel fregio della trabeazione, ci mostra il talento dello scultore originale, ben più di quello dell'archi-

Fig. 275 — Venezia. Bartolommeo Bon: Chiesa dell'Abbazia della Misericordia.
(Fot. Alinari).

Fig. 276 — Venezia, Abbazia della Misericordia: Fianco.

tetto incerto. Nè la Ca' Barbaro (fig. 277), che da Giovanni Bon con i suoi fanti venne eretta, mentre si lavorava alla Ca' d'Oro,

Fig. 277 — Venezia, Giovanni Bon: Ca' Barbaro.
(Fot. Alinari).

mostra negli archi accosciati, angusti e deboli, la vita degli archi frastagliati e nerboruti di quel palazzo. Le punte che segnano i

trilobi nell'interno delle arcate non richiamano le spine di una grossa ritorta marruca, come quelle che s'acuiscono tra gli arconi

Fig. 278 — Venezia, San Marco. Giovanni Bon: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

del Palazzo Ducale e della Ca' d'Oro. In ogni decorazione, esempio nella cappella de' Mascoli (fig. 278) e nell'arco della Corte Nuova

(fig. 279), Giovanni Bon mostra di partire dai maestri dalle Masegne arricciando foglie sulle groppe degli archi, dividendo i pinnacoli in ordini di nicchiette, foggiando colonne tortili e mezzi

Fig. 279 — Venezia, Campo San Zaccaria: Lunetta.

sferoidi, o mezze palle, *migmara*, proprie dell'antica decorazione orientale a Venezia.

La sua forma massiccia, severa, non senza qualche ricordo dei pisani seguaci, che con lui lavorarono nel monumento Venier ai SS. Giovanni e Paolo e nei septi di S. Marco, si nobilita, si aggrazia nell'intaglio marmoreo di Bartolomeo Bon, non esente da influsso alemanno, come dimostrano il paliotto d'altare

Fig. 280 — Venezia, San Marco. Bartolommeo Bon: Paliotto d'altare.
(Fot. Alinari).

della cappella de' Mascoli (fig. 280), le porte della Misericordia, della Cappella Corner a Santa Maria dei Frari (fig. 281) e della

Fig. 281 — Venezia, S. Maria de' Frari.
Bartolommeo Bon: Lunetta sopra la porta della cappella Corner.
(Fot. Alinari).

chiesa di Santo Stefano. Dove però padre e figlio, e i loro seguaci, crearon l'opera più grande, nella porta della Carta

Fig. 282 — Venezia, Palazzo ducale.
Giovanni e Bartolommeo Bon: Porta della Carta.

(figg. 282, 283), tornarono a metter figure sul fondo, ampliato sì, ma sempre con i *pilieri* laterali, con gli ornamenti a commesso

Fig. 283 — Venezia, Palazzo ducale.
Giovanni e Bartolommeo Bon: Porta della Carta (dettaglio).

dei dalle Masegne. Nel 1438, 10 novembre, si obbligarono Giovanni e Bartolomeo Bon a costruire la porta in pietre di Rovigno e di

Verona, ad intagliare putti nudi tra i fogliami, « el strafforo cum i suo archi » di sopra dall'arco, il San Marco in forma di leone, e al sommo della porta la figura della Giustizia. Evidentemente nel contratto mancavano parti che vi furono aggiunte, come le quattro Virtù sotto le cuspidi laterali. Ai due artisti, che s'erano obbligati a finire ogni cosa in diciotto mesi, fu dato, nel 1442, il 12 aprile, un anno di tempo per eseguire « le zime dei pilieri di sopra », i « tre anzoli che tien el mezo sam Marcho », e lo « straforo che achaze entro l'archo dela dita porta et le altre figure ». Ma forse non fu mantenuto il patto per la morte avvenuta di Giovanni Bon; ed è strano, del resto, che nel contratto non si parli mai delle quattro grandi figure di Virtù che si vedono sotto le cuspidi dei *piloni*.

Oggi, rinnovato il leone, mutata la figura del Foscari, della quale rimane un frammento nel museo del palazzo, la solenne porta non ci mostra interamente l'abilità degli esecutori, che dovettero esser parecchi, tra gli altri Giorgio da Sebenico, nel 1441 richiamato da Venezia in Dalmazia, alla sua città natale, come « protho magister fabbricae Ecclesiae Cathedralis »: gli imbaroccati genietti portascudi, all'impostarsi dell'arco, e il fogliame dei capitelli sottostanti ai due putti di destra, con le foglie piegate e tese dal vento, permettono di vedere le forme che Giorgio subito creò, a riscontro, nella cattedrale della sua terra. Anche le due Virtù più in basso non sembrano opera dei Bon, ma, come vedremo, di più progredito maestro avanzatosi a gran passo nel Rinascimento: Antonio Rizzo.

Comunque sia, la porta della Carta è la più sfarzosa che il gotico fiorito abbia composto a Venezia, prototipo di quella creata da Giorgio da Sebenico a San Francesco delle Scale ad Ancona. Anche su questo frontespizio è continuo il contrasto delle forme trite con le grandi proporzioni, dell'antica minuzia propria ai dalle Masegne col nuovo, tanto più largo di respiro. Rampano ancora fogliami e genietti sull'arco per sostenere lo sgabello della Giustizia, simbolo di Venezia, il più civile simbolo di regno. Tra l'arco del finestrone e l'arco inflesso mistilineo che

lo racchiude, da un oculo conchigliato, appare il Padre Eterno tra angioli, che lo presentano nella celeste rota; di qua e di là, s'innalzano torricciole come fiammanti doppieri. Lo *straforo* del finestrone non risponde agli strafori lombardi, e sembra piuttosto una griglia di ferro campata su brevi tortili colonnine, che dovrebbero formare una trifora e pure non la determinano; esse poggiano sopra un parapetto, davanti al quale erano il leone e il doge Foscari con lo stendardo, così come sono sempre rappresentati i dogi sopra le *oselle*, ginocchioni innanzi al leone alato reggente l'Evangelo. E le quattro Virtù cardinali sono a guardia della porta della Giustizia, mentre dall'angolo prossimo del Palazzo ducale Salomone giudica, Traiano ascolta la vedovella.

Non è una porta, ma un frontespizio immane, faccia straricca di un angusto oratorio o di un'enorme custodia di reliquiario. Sono trasportate nell'architettura tutte le bravure d'un orafo goticizzante: l'architettura si perde sotto il gioco dei trafori e dei fogliami, sotto la gran mole di quell'apparato chiesastico di festa e di splendori orientali.

Il gotico lombardo, che pure aveva trovato adattamenti a Venezia, non vi allignò, e, fuor di Venezia, appena si nota complicato nel palazzo comunale di Udine (figg. 284, 285), appena riecheggia nei resti oggi dispersi del Castello di Modena, nel poggiolo di palazzo Priuli (fig. 286) a Venezia stessa, e si ripete, schiacciato, assottigliato, nei palazzi Barbaro, Giustiniani, Bernardo, Facanan, Pisani a San Paolo (fig. 287), Cavalli a San Luca, Giovannelli, Foscari (fig. 288), persino nei finestroni della chiesa di S. Gregorio (fig. 289), dei SS. Giovanni e Paolo, della chiesa della Carità, ma, ristampandosi, perdendo di volume, riducendo alle sue forme proprie le trame superbe di Matteo Raverti, ne conserva il fasto, l'opulenza.

Quando non si ripete per forza d'inerzia, il gotico si semplifica, perde gli addobbi delle arcate, come nei palazzi Soranzo a S. Polo, Contarin-Fasan (fig. 290), coi balconi in riquadri traforati a foggia di stelle marine, Correr a Santa Fosca, Zeno in Campo Sant'Angelo, Orfei a San Benedetto, e nelle porte delle

Fig. 284 — Udine, Palazzo comunale: Dettaglio della scaletta.
(Fot. Alinari).

Fig. 285 — Udine, Palazzo comunale.
(Fot. Alinari).
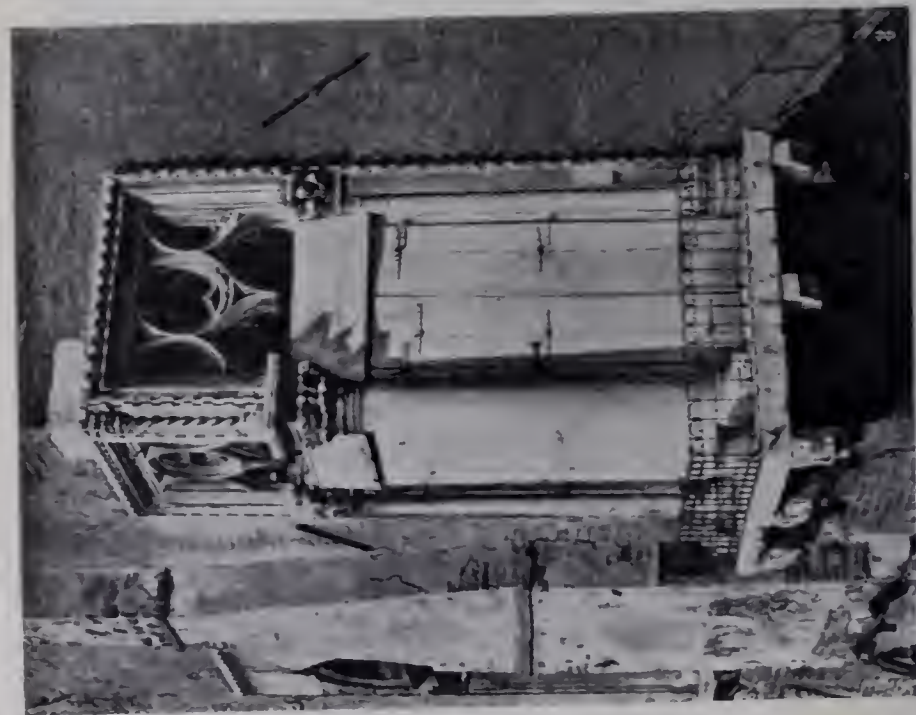
Fig. 286 — Venezia, Palazzo Priuli: Un balcone.
(Fot. Anderson).
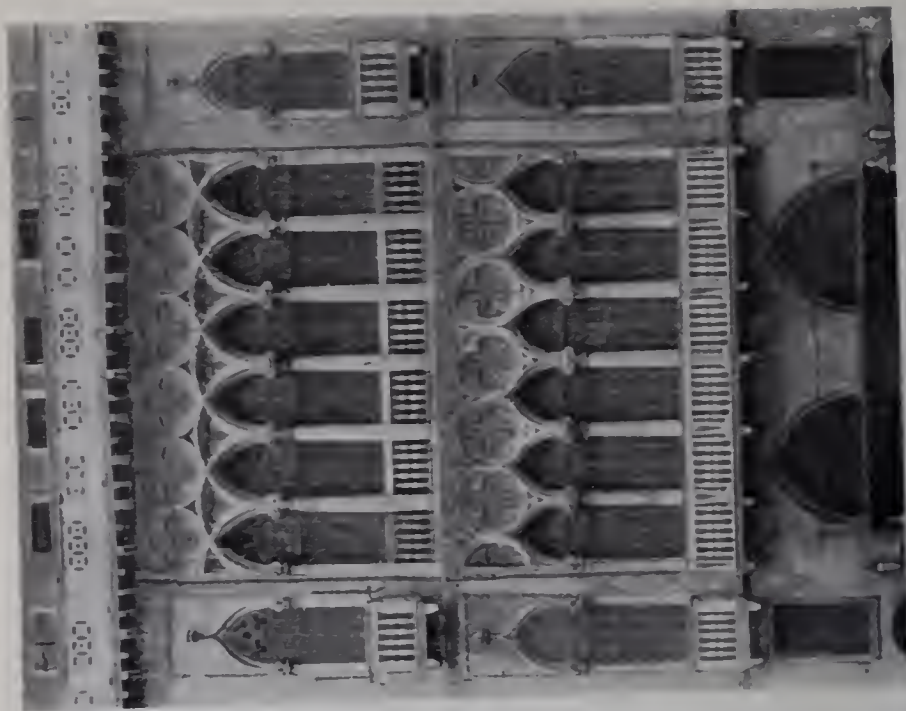
Fig. 287 — Venezia, Palazzo Pisani: Dettaglio della facciata.
(Fot. Alinari).

case al ponte dei Calegheri (fig. 291) e nel campo di Santa Maria Formosa (fig. 292), alle quali potrebbesi aggiungere, fuor di Venezia, il palazzo Schio, o Casa aurea, a Vicenza (fig. 293). Qualche volta, nei trafori veneziani, si trova però l'imitazione
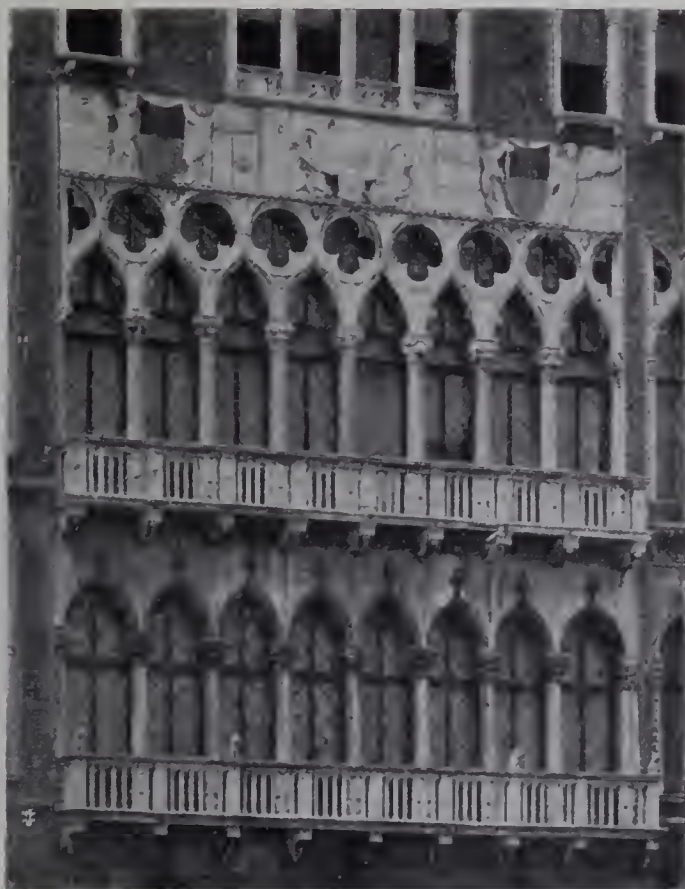
Fig. 288 — Venezia, Palazzo Foscari: Dettaglio della facciata. (Fot. Alinari).

di formelle orientali, e il traforo, memore dei tramezzi a giorno degli arabi merletti, si dispone sopra un piano, come a palazzo Ariani (fig. 294). Negli architetti di tutta questa gran serie di scenari gotico-fioriti, si nota la cognizione delle forme del Rinascimento, la combinazione, anzi l'intesa, con le forme, diciamo così, d'apparato. Nel basso dei palagi, porte e finestre sono di

Fig. 289 — Venezia, Chiesa di San Gregorio: L'Abside.
(Fot. Alinari).

frequente rettangolari o quadre, con centine a pieno centro; e i pilastrelli, le mensole dei balconi spesso dimenticano di conformarsi al gotico che sta accanto e disopra; le nicchie si coprono di catini a conchiglia emisferici, come si vede perfino nella

Fig. 290 — Venezia, Palazzo Contarini-Fasan.
(Fot. Alinari).

cappella de' Mascoli. Sopra il second'ordine delle *balconade* di Palazzo Foscari, presentano le armi del doge putti donatelliani. Si arriva gradatamente a una vera commistione delle forme della Rinascita con il gotico fiorito, senza fusione dapprima, come potrebbe vedersi nel confuso addensamento d'ornati donatelliani sulle forme architettoniche, mezzo nuove e mezzo vecchie, del palazzo del Liceo Pigafetta, o della Luna, a Vicenza.

Fig. 291 — Venezia, Casa al ponte dei Calegheri: La porta.
(Fot. Alinari).

Fig. 292 — Venezia, Casa in Campo S. Maria Formosa: Porta.
(Fot. Alinari).

Fig. 293 — Vicenza: Palazzo da Schio, già detto Ca' d'Oro.
(Fot. Alinari).

Nella facciata della chiesa di S. Maria dell'Orto (fig. 295) a Venezia si nota il contrasto tra gotico e rinascimento. Sopra la porta rettangolare, orlata da cordoni ritorti, da dadi smussati,
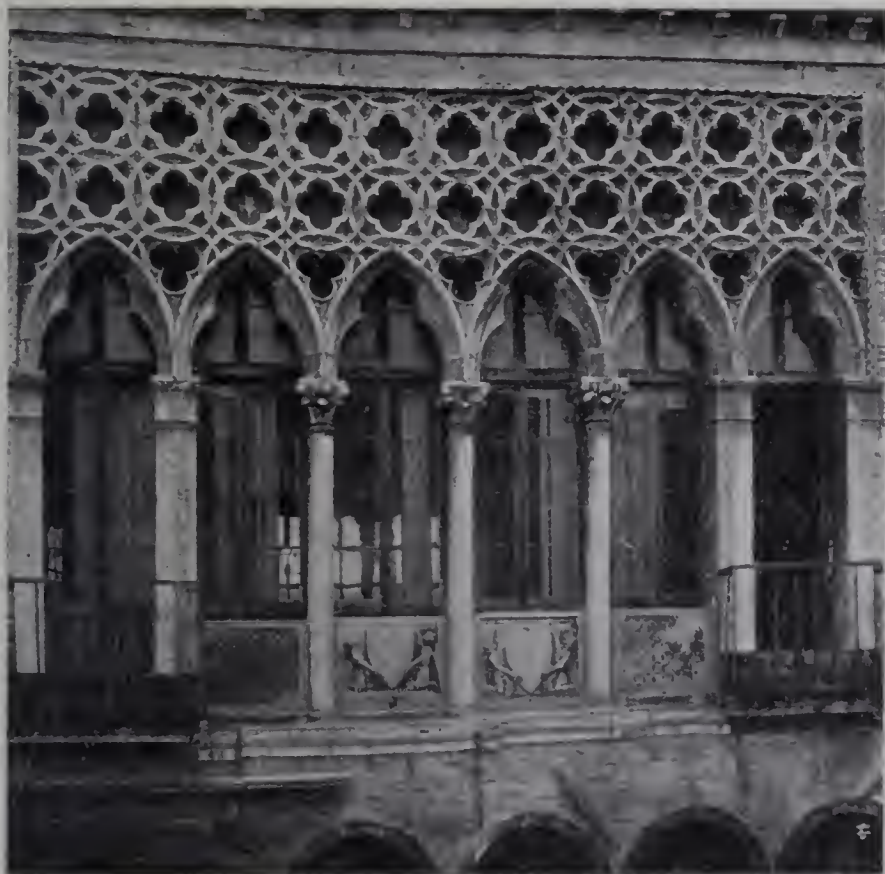
Fig. 294 — Venezia, Palazzo Ariani: Dettaglio della facciata. (Fot. Alinari).

si vedono anche teorie di foglie classiche arricciate, e, sulla trabeazione, una lunetta concava di porfido, scodella semicircolare a raggiera, chiusa da cornici a marmi bianchi e rossi alterni Anche le colonne che fiancheggiano la porta, reggenti sopra alti piedritti un arco inflesso, sono tratte dalle forme rinnovate e ricordano il portale di S. Giovanni e Paolo; e la statua mossa a spira di S. Cristoforo, quelle dell'Arcangelo e dell'Annunciata, opera di uno scolaro dei Bon, che deve aver lavorato anche

ai Frari (fig. 296), sono un altro segno dello stil nuovo sugli apici della porta.

A San Giovanni e Paolo, Antonio Gambello costrusse un

Fig. 295 — Venezia: S. Maria dell'Orto.
(Fot. Anderson).

portale (fig. 297) massiccio e grandioso, in cui la forma classica immane si piega a fatica per giungersi a ogiva, si gonfia, e pro-
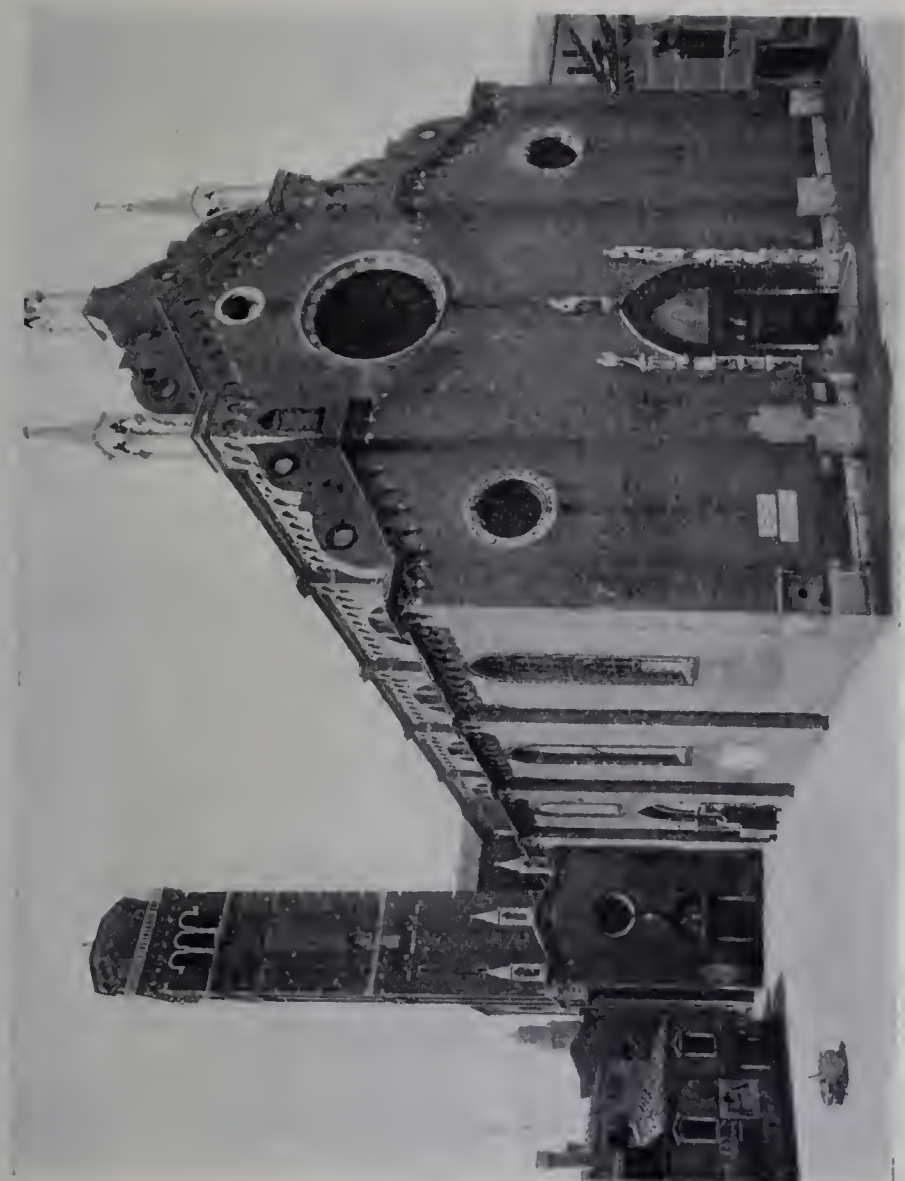
Fig. 296 — Venezia: Santa Maria dei Frari.
(Fot. Alinari).

fonde i suoi festoni di gloria nelle basi delle colonne, nella trabeazione, nell'archivolto. È lo stil nuovo, che fa l'ultimo sforzo

Fig. 297 — Venezia, SS. Giovanni e Paolo. Antonio Gambello: Porta. (Fot. Anderson).

erculeo per stare in compagnia del gotico, ridotto a non aver spazio per i suoi slanci, confinato a spinte e sponte negli angoli ove s'attorciglia e finisce.

Il gotico non appare più in un'opera successiva, probabilmente dello stesso Gambello: la porta dell'Arsenale (fig. 298) (1460). Le

Fig. 298 — Venezia. Antonio Gambello: Porta dell'Arsenale.

colonne binate, che formano ali a S. Zanipolo, qui si elevano per reggere, sopra la trabeazione pesante, un'edicola adorna del

greve tralcio prediletto da Antonio Gambello, e, al limite dell'edicola, il leone di San Marco. Le colonne binate, di raro marmo orientale, hanno antichi capitelli bizantini, con foglie a trafori, e basi coi profili delle cornici minuti, d'un sottile primitivo ri-

Fig. 299 — Curzola, Duomo. Giorgio Sebenico: Capitello.

nascimento; anche nelle formelle quadre del sottarco si possono vedere le rose con foglie ammaccate alla foggia gotica. Antonio Gambello creò l'arco di trionfo dell'Arsenale, con prestiti preziosi dall'antico, ma riuscendo a fare opera solenne. Nel 1571, per celebrare la vittoria navale, i Veneziani incastrarono nei pennacchi dell'arco le Vittorie, e posero sulla trabeazione le palle,

sul frontone dell'edicola i vasi e Santa Barbara. Tutto il resto è segno della imponenza architettonica di Antonio Gambello,

Fig. 300 — Pago. Giorgio da Sebenico: Portale.

nell'arco trionfale, che, senza ragione, fu attribuito a Leon Battista Alberti e a Fra' Giocondo.

Delle forme gotico-lombarde trapiantate a Venezia dal Raverti, fu interprete, più forte e maggiore dei Bon, Giorgio Orsini

Fig. 301 — Arbe, Palazzo Nemira. Maniera di Giorgio da Sebenico: Portale.

da Sebenico, che diffuse la fioritura veneziana per la Dalmazia, a Curzola (fig. 299), Pago (fig. 300), Arbe (figg. 301-302), Zara

Fig. 302 — Arbe. Maniera di Giorgio da Sebenico: Portale.

(fig. 303), Sebenico (fig. 304), Traù (figg. 305, 306), Spalato (figg. 307, 308), Ragusa; e portò ad Ancona i frutti superbi dell'arte sua. Nel duomo di Sebenico,[1] il decoratore fa uso delle forme gotico-fiorite e del rinascimento, per le cappelle, la facciata, le absidi. Il vigoroso tarchiato costruttore non si dà

Fig. 303 — Zara. Giorgio da Sebenico: Casa in campo San Rocco.

tregua nel rompere i vuoti delle pareti, ed ora v'incassa quadri e rettangoli corniciati, memore delle bizantine incassature, ora v'incurva sottili nicchie tra pilastrini, richiamando quelli usati sì di frequente da Leon Battista Alberti a Rimini. Lega i pilastri per mezzo di cornici, che li spezzano in tanti riquadri, ove son putti barocchi a tener cartelli. Mentre nell'esterno, più tardi eseguito, il costruttore si è arreso alle forme della Rinascita, nell'interno ricorda la sua derivazione dai Bon, e mentre già

[1] Cfr. Dagobert Frey, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, Wien, 1913.

Fig. 304 — Sebenico: Abside e fianco della Cattedrale.

Fig. 305 — Traù, Palazzo Cippico. Giorgio da Sebenico: Portale.

Fig. 306 — Traù: Duomo.

sorpassa, imbarocchisce le forme della Rinascita, usa il gotico con libertà fantastica (fig. 309). Padrone della materia del suo lavoro, la piega, la ritorce fuor di ogni regola, a suo talento; e mette insieme forme antiche e nuove in una commistione pittoresca e forte, spezzata e varia. Dalle dentellature di cornici, e dalle divisioni di spazi a riquadri, a specchi, secondo i metodi, benchè amplificati, dei dalle Masegne, ereditati dai Bon, egli
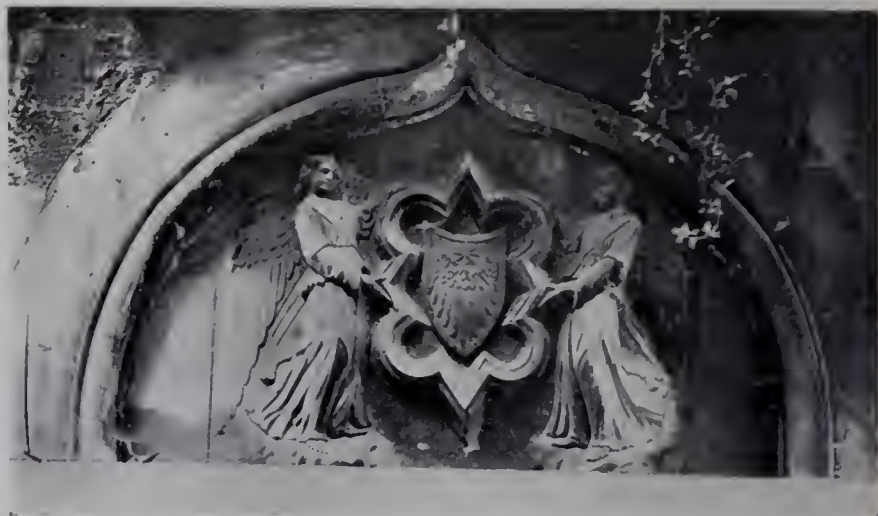
Fig. 307 — Spalato, Palazzo in Calle del Vecchio Tribunale.
Giorgio da Sebenico: Lunetta.

passa alle eleganze, alle festonature dei maestri del tempio malatestiano.

La porta di S. Francesco delle Scale (fig. 310) mostra la gran differenza che intercede tra lui e i Bon, dai quali pure s'ispira. Il suo apparato è meno disteso, men frontespizio; tutto prende corpo, si amplifica. Invece del finestrone, s'incurva sulla porta una cella a nicchia, dietro la lunetta ogivale, ove San Francesco riceve le stimmate; la copre un gran baldacchino poligonale terminato a piramide, circondato da ante e da torricciole, aperto in basso da archi trilobi sospesi. I Bon, contraendo coi provveditori del Sale, parlavano della parte più alta, come di un *vòlto*, mentre intendevan di segnar linee sopra un piano; Giorgio Orsini

Fig. 308 — Spalato, Casa in via Vecchia.
Giorgio da Sebenico: Particolare della decorazione.

Fig. 309 — Sebenico, Duomo.
Giorgio da Sebenico: Scala a destra dell'altare.

faceva un volto, e dava rilievo, volume, consistenza alle parti. Mentre i Bon stampavano sulle riquadrature romboidetti, testine
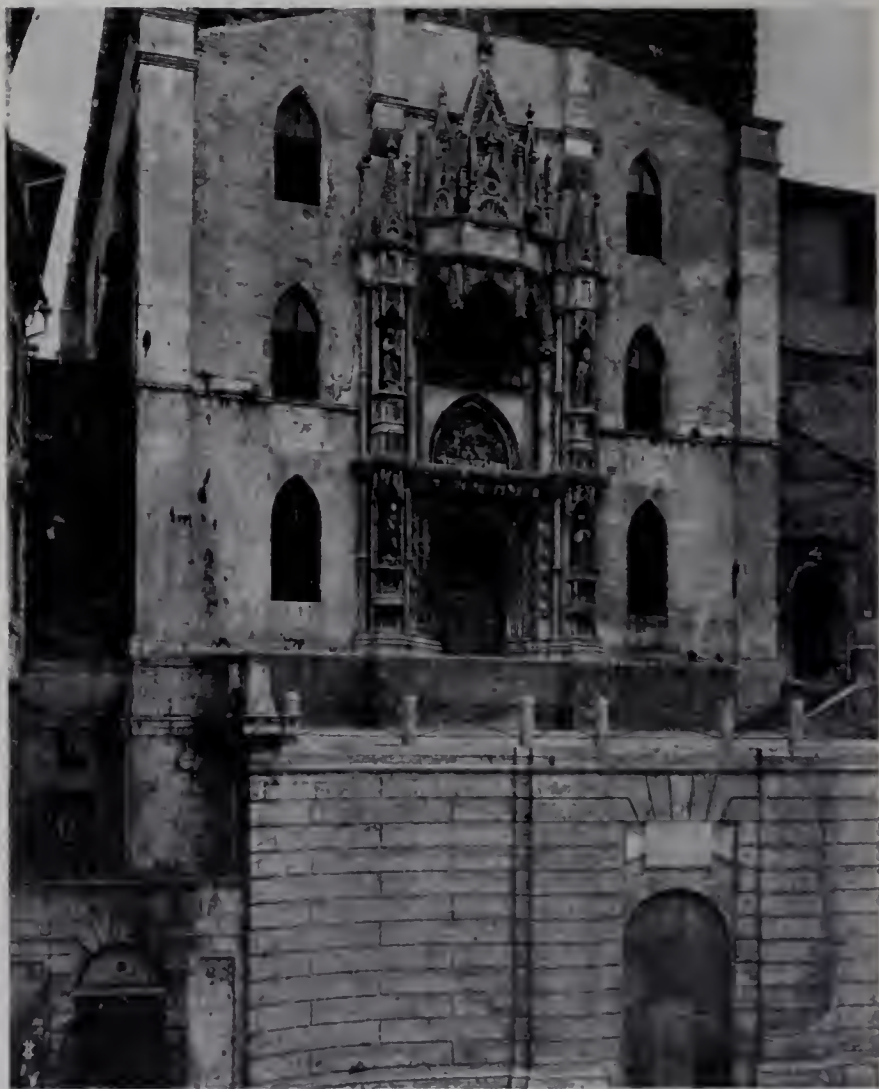
Fig. 310 — Ancona. Giorgio da Sebenico: Porta di S. Francesco delle Scale.

di leone, Giorgio protende teste varie, caratteristiche, forti, tanto sulla riquadratura della porta d'Ancona, come sul basamento delle absidi di Sebenico. Le statue, nei *pilieri*, hanno spazio per muoversi, e le membrature architettoniche trovan distacco.

Nonostante il molto, il troppo, l'enorme, del baldacchino regale, l'apparato chiesastico, stretto angustiato presso il tempio di *Misser San Marco*, si dimostra di una maestà degna della rinnovata casa di Dio.

Ma quando Giorgio non ebbe fisso il modello veneziano nella memoria, cioè quando attese alla loggia dei Mercanti in Ancona (figg. 311-313), fece il suo capolavoro. Dalla base degli archi, che formavan l'antico triforio, ora chiusi, salgono colonnine tortili a reggere i *pilieri*, sopra la trabeazione; e i quattro *pilieri* culminanti in torriciole s'aprono per contenere le quattro Virtù, che s'innalzano a scorta del guerriero sul cavallo galoppante, simbolo del comune anconitano. E sopra il parapetto animato dallo slancio del cavallo s'apre la balconata, ora purtroppo cieca, adorna di archi inflessi, lungo i quali rami di vite si torcono, e con le foglie drizzate crestute s'aggirano, aprendo occhi quadrilobi. Il movimento, che il gotico fiorito segnava negli archi della Ca' d'Oro e del Palazzo Ducale, qui diviene più vivo nei sarmenti di vite sostituiti a rami cilindrici. Anche le figure non trovano quiete; basti vedere la Carità invasa e presa d'assedio dai putti alati. Il barocco non s'attiene a regole: le cuspidi hanno gli archi sospesi come schiantati; le colonnine, che salivano dal triforio oggi rifatto, si piantano sulla trabeazione senza base; le colonne tortili continuano così per entro la trabeazione e ne escono, come vite che, perforato l'ostacolo, proceda nel suo cammino. La trabeazione è foggiata da due ordini di foglie, spinte dal vento a destra le superiori, a sinistra le inferiori: vento e controvento. È il teatro dei Mercanti anconitani, la reggia di cavalieri coperti, come nell'insegna del Comune, di ferro e di coraggio. Gli Arabi stampano ornati lussuosi; qui anche la struttura è forza, anche la decorazione è forza; gli Arabi ripetono cantilene ornamentali, qui tutto ha nervi, esasperato movimento.

Pur accostando la Rinascita, l'irrequietezza di Giorgio Orsini non si placa, come si vede nella porta di Sant'Agostino ad Ancona (fig. 314). Su dalla porta a pieno centro, ove le foglie s'aggirano intorno alle colonne con furia di marosi, o invadon le
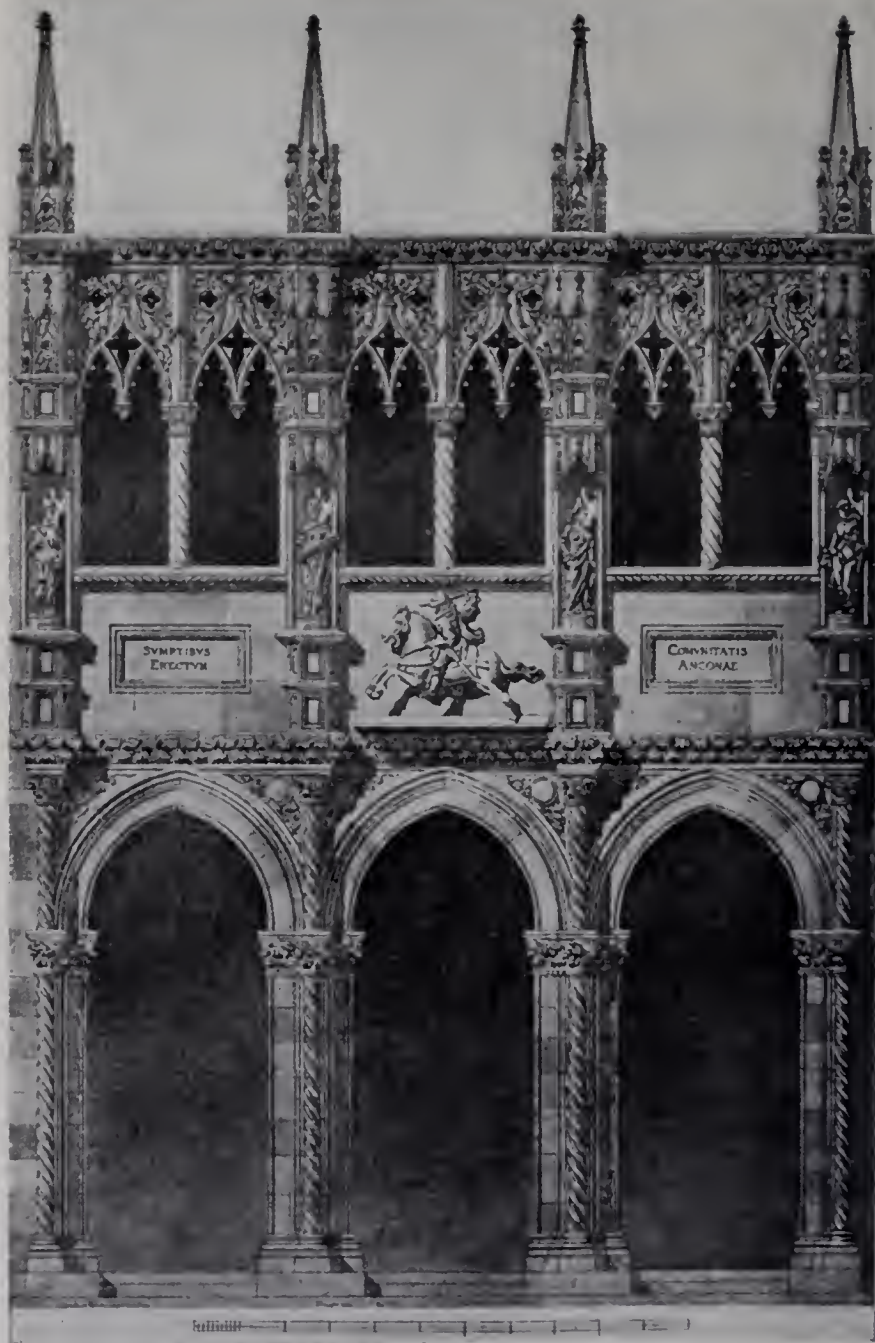
Fig. 311 — Ancona. Giorgio da Sebenico: Loggia dei Mercanti.
(Disegno ricostruttivo).
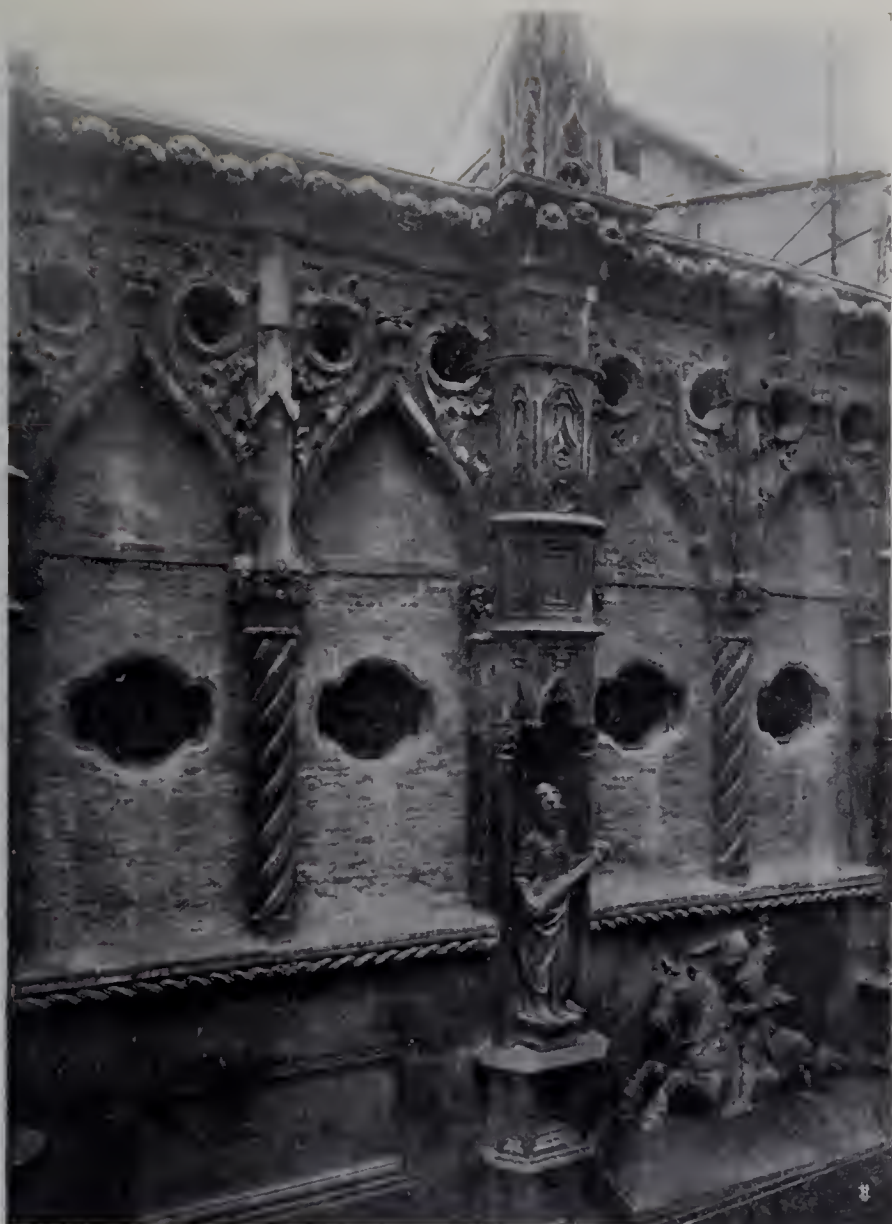
Fig. 312 — Ancona. Giorgio da Sebenico: Loggia dei Mercanti (particolare).

cornici, correndo in direzioni opposte, sopra col vento, sotto controvento, o si drizzan sull'arco quasi teste d'idra sibilanti; e

Fig. 313 — Ancona, Giorgio da Sebenico: Loggia dei Mercanti (particolare

ove le tortili cordonature cigolano, ecco gli angeli scoprire alla vista il santo dottore Agostino che, invaso da furia contro gli Eretici, ne scaraventa i libri; e gli angeli, in preda a spavento,

essi e il baldacchino e le sue pieghe, fuggono dai colpi, dal getto dei volumi.

Tutto il vecchio bagaglio decorativo di S. Francesco delle

Fig. 314 — Ancona. Giorgio da Sebenico: Portale di S. Agostino.

Scale è abbandonato: il baldacchino diviene una tenda da campo, che in alto s'aggrappa a un busto imperiale; e il baldacchino è incluso da un arco sopraelevato, leggermente inflesso, composto

da due festoni d'alloro, che passano sotto un anello pure d'alloro e terminano in due grandi foglie, in due ali aperte a sostegno d'un tondo con l'Eterno benedicente. Giorgio Orsini par che giochi con la pietra, e da perfetto giocoliere combina l'imprevisto, anche il busto mitrato che si snoda su dal groppo della

Fig. 315 — Ancona, Palazzo Benincasa: Finestre.

tenda di Sant'Agostino. Il barocco maestro quattrocentesco è sempre originale, o faccia far passi spropositati agli angeli reggifestoni nel campo S. Rocco a Zara, o ci dia le teste come tagliate di Slavi e di barbari sull'alto basamento del duomo di Sebenico, o ci rappresenti a Spalato Cristo sotto il fischio dei flagelli, sotto la stretta dei flagellatori. Tutta la foga dello scultore si vede nelle sue architetture mirabolanti e sonore, il Campanile del duomo di Traù, le porte di S. Francesco delle Scale e di Sant'Agostino, la loggia dei Mercanti anconitani. La casa Benincasa (fig. 315), che gli è attribuita ad Ancona, purtroppo

guasta, non ha le qualità rumorose di Giorgio, benchè rifletta caratteri di transizione dalle forme gotico-fiorite a quelle della Rinascita: cornici brevi acute; ornamenti come intagliati nel-

Fig. 316 — Fermo, Monte di Pietà: Portale.

l'avorio sopra fondo trasparente; il tutto sottile, senza rilievo: decorazione sul piano architettonico, bassa bassa, da orafo.

Una porta del Monte di Pietà (fig. 316) a Fermo può mostrare pure l'indirizzo artistico del Dalmata, così come lo mostra,

pur serbando vecchi ricordi dei dalle Masegne, la porta di San Nicola a Tolentino (figg. 317-318). Il grande maestro portò

Fig. 317 — Tolentino, Chiesa di San Niccolò: Portale.

per le rive adriatiche il gonfalone dell'arte veneziana, e lo fece garrire al vento.

* * *

Alla fine del secolo XIV, nell'Emilia s'insinuano propaggini dell'architettura veneziana, per mezzo dei dalle Masegne, che in San Francesco di Bologna avevano innalzata tra cuspidi e guglie

Fig. 318 – Tolentino, Chiesa di San Niccolò: dettaglio del portale.

e tabernacoletti la gran pala d'altare. Nella fabbrica del Foro dei Mercanti s'incontrano tagliapietra veneziani;[1] in S. Petronio essi portano la loro decorazione; e, come intorno alle finestre e

[1] ORIOLI, in *Arch. stor. dell'Arte*, V, 1892.

alle porte di quel Foro (fig. 319), si rompono a quadrelli, a formelle le facce dei pilastri e degli archi, così si dividono nel

Fig. 319 — Bologna. Antonio di Vincenzo: Foro dei Mercanti.

palazzo degli Anziani, nella casa Tacconi, già Bovi-Silvestri (figg. 320-321), e in altre fabbriche (fig. 322), a segno dell'azione

Fig. 320 — Bologna, Palazzo Tacconi Bovi.
(Fot. Poppi).

esercitata dai tagliapietra dalle Masegne e dai loro seguaci sull'architettura bolognese. Ma alla minuzia decorativa dei maestri

Fig. 321 — Bologna: Portico della casa Bovi, ora Tacconi. (Fot. dell'Emilia).

veneziani contrastò nell'Emilia lo spirito degli ultimi maestri gotici del Trecento, suscitatore di grandezza di forme, tanto in
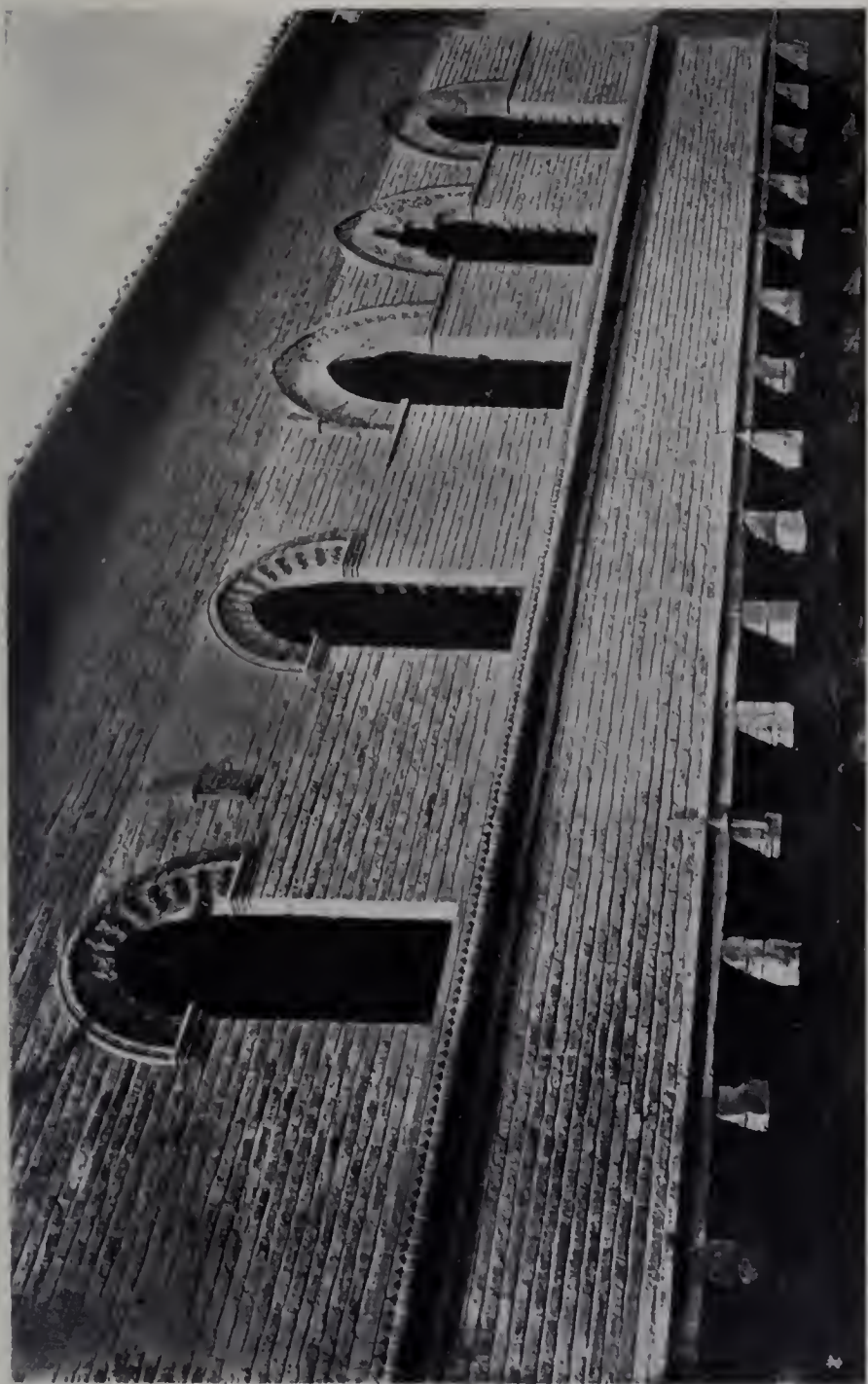
Fig. 322 — Bologna: Palazzo Grassi.
(Fot. Poppi).

Bartolino novarese, ingegnere del marchese di Ferrara,[1] che eresse il possente Castello estense, quanto in Antonio di Vincenzo bolognese, che, visitata Santa Maria del Fiore a Firenze e la nuova cattedrale di Milano, innalzò San Petronio, ripercotendo, nella costruzione dei superbi piloni e nello slancio delle arcate agilissime, le forme del gotico lombardo, semplificate, levigate, forbite.

A Bologna,[2] Antonio di Vincenzo, architetto militare del Comune nel 1382[3] e nel 1383, è preposto, nell'anno successivo, con Lorenzo di Bagnomarino, ai lavori della loggia della Mercanzia, o Loggia del Carrobbio;[4] e, con lo stesso compagno, al rinnovamento del Palazzo della Società de' Notari,[5] la quale poi al solo Antonio affidò il disegno e l'esecuzione delle cornici d'arco in mattoni tagliati e i trafori delle finestre bifore prospicienti la piazza.

Nello stesso anno Antonio costruì le volte a crociera sulla Camera degli Atti nel palazzo di Re Enzo. Mentre si conduceva a fine la « domus magna notariorum », negli anni 1385-1388, Antonio di Vincenzo, come architetto militare, attese a fortezze nel contado di Bologna; costruì nei pressi di Faenza la bastia di San Procolo, e rinnovò la rocca della Pieve di Cento e di San Gio-

---

[1] CAMPORI, *Gli Architetti e gl'Ingegneri civili e militari degli Estensi dal secolo XIII al XVI*, in *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria dell'Emilia*, nuova serie, v. VIII, p. I, Modena, Vincenzi, 1882.

[2] Sull'architettura bolognese del '400, cfr.: G. NADI, *Diario*, a cura di CORRADO RICCI, Bologna, 1886; A. RUBBIANI, *Dell'Arte in Bologna*, in *Appennino bolognese*, Bologna, 1881; ID., *Vecchie architetture bolognesi*, in *Rassegna d'arte*, 1907; P. TANASI DI PROCOLO, *Sull'architettura gotica specialmente in Bologna*, ivi, 1862; G. GOZZAINI, *Note per studi sull'Architettura civile in Bologna dal secolo XIII al XVI*, Modena, 1877; I. B. SUPINO, *L'architettura sacra nei sec. XIII, XIV a Bologna*, 1909; FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*, ivi, 1899; I. B. SUPINO, *La scultura in Bologna nel secolo XV*, ivi, 1910.

[3] LINO SIGHINOLFI, *M. Antonio di Vincenzo e Arduino Arriguzzi*, in *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria di Romagna*, 4, IV, p. 451; A. GATTI, *Maestro Antonio di Vincenzo*, in *Arch. Storico dell'Arte*, 1891.

[4] G. GIORDANI, *Notizie intorno al Foro dei Mercanti*, Bologna, 1837; G. CENERI, *Il Foro dei Mercanti*, album, 1857; A. RUBBIANI-A. TARTARINI, *I restauri alla Mercanzia*, Bologna, 1889; E. ORIOLI, *Il Foro dei Mercanti*, in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1892, pagg. 387, 439; FR. FILIPPINI, *Note circa la costruzione della Mercanzia*, Bologna, 1915.

[5] FR. MALAGUZZI VALERI, *Il palazzo dei Notai*, in *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, 1898; ALFONSO RUBBIANI, *Il Palazzo de' Notari in Bologna*, in *Edilizia moderna*, Milano, fasc. X, 1906; E. ORIOLI, *Il Palazzo dei Notai in Bologna*, Milano, 1907.

vanni in Persiceto. Finchè, nel 1390, fu eletto, quale « famoxissimus vir », capomaestro della basilica, che i Bolognesi volevano dedicata a San Petronio, venerato Patrono.[1] Costruitone in mattoni il modello di un dodicesimo, secondo il disegno da lui tracciato « in carta bambacinis », e ricevutane approvazione, Antonio di Vincenzo si recò, nel 1393, a Milano e a Firenze, nel 1394 a Venezia, per provvedere marmi ed opera, e potè far procedere rapidamente la fabbrica. Nel 1397, cominciò i fondamenti del campanile di San Francesco,[2] la cui costruzione ebbe inizio al principio del 1401; ma Antonio di Vincenzo, morto fra l'aprile del 1401 e il settembre del 1402, non vide compiuto il campanile, e lasciò della basilica petroniana solo le prime due campate delle tre navi e quattro cappelle per ogni fianco.

La fronte fu rivestita dell'imbasamento marmorco negli anni 1392-1395: nel 1392, da Girolamo del *quondam* Andrea Barozzo da Venezia, scalpellino e mercante di marmi, che si obbligò alla condotta di pietre veronesi e istriane; nel 1393, da mastro Giovanni di Riguzzo da Varignana, che intraprese a scolpire S. Pietro, e da Paolo Bonaiuto, veneziano, che accettò di inviare scolpite le sei mezze figure in bassorilievo, ma tre soltanto difatti ne eseguì, e cioè quelle dei SS. Francesco, Domenico e Floriano, secondo il disegno del pittore Jacopo Avanzi. Non sembra quasi possibile che le figure sieno state composte nella forma voluta dal piccolo pittore bolognese, tanta grandezza as-

---

[1] Cfr. A. Bacchi Della Lega, *Bibliografia Petroniana*, 1893; A. Gatti, *La Basilica di S. Petronio e il concorso per la sua facciata*, Bologna, Monti, 1887; id., *La fabbrica di S. Petronio*, Bologna, 1913; id., *L'ultima parola sul concetto architettonico del S. Petronio*, Bologna, 1914; I. B. Supino, *L'Architettura sacra in Bologna*, ivi, 1909; Id., *La Basilica di S. Petronio*, in *Archiginnasio*, IX; id., *Le fasi costruttive della Basilica di S. Petronio*, in id., VIII; Corrado Ricci, *La Basilica di S. Petronio* (cenno storico), Bologna, 1886; L. Weber, *S. Petronio in Bologna*, Milano, 1911; A. Rubbiani, *La facciata di S. Petronio*, in *Armonie d'Arte*, Bologna, 1887; Cornel de Fabriczy, *Partecipazione di artefici stranieri alla fabbrica di San Petronio*, in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1891; Ludwig Weber, *S. Petronio in Bologna*, Leipzig, 1904; Fr. Cavazza, *Finestroni e cappelle in San Petronio*, Bologna, 1905; L. Frati, *La cappella Bolognini in S. Petronio*, Bologna, 1910; Lino Sighinolfi, *Antonio di Vincenzo e Arduino Ariguzzi architetto di S. Petronio*, Bologna, 1915.

[2] Alfonso Rubbiani, *La Chiesa di San Francesco di Bologna*, ivi, 1886; id., *La Chiesa di San Francesco e le tombe dei Glossatori in Bologna*, ivi, 1900; G. Zucchini, *Il Campanile di S. Francesco in Bologna*, in *Rivista d'Architettura*, 1922.

sumono per adattarsi ai grandi schemi di Antonio di Vincenzo. Lo stesso Girolamo Barozzo, provveditore di marmi, insieme con altro veneziano, mastro Francesco de' Dardi, trasportò marmi istriani a Bologna per il basamento dei fianchi e le finestre di due cappelle; Pier Paolo d'Antonio da Venezia, nel quale possiamo riconoscere Pier Paolo dalle Masegne, lo stesso che aveva, nel 1391, preso a lavorare tre basi per i pilastroni della chiesa, provvide altri marmi per finestre di altre due cappelle, e, due anni dopo, nel 1400, Girolamo Barozzo convenne di fornirne allo stesso uso. Queste notizie ci avvertono sempre più che la decorazione era specialmente nelle mani di scalpellini veneziani, benchè si abbia notizia di altri, fiorentini, comacini, tedeschi, come Giovanni Ferabech alemanno, che con i veneziani cooperarono a intagliar pietre. Anche nel palazzo de' Notari, molte *masegne* portate da Varignana vennero scalpellate da mastro Jacobo de Maxignis, differente, a quanto vuolsi, da quel Jacopo che, con Pier Paolo suo fratello, eseguì nel 1384 il sepolcro del legista Legnani, e un altro che poi servì al lettore Pini, nel 1392 l'altare della chiesa di San Francesco in Bologna. E quando, nel 1387, per le bifore del palazzo medesimo, giunsero da Pisa tre colonne di marmo, con i capitelli e le basi, Giovanni di Riguzzo le finì di scalpello. Anche nel Foro dei Mercanti si ritrovano Giacomo e Piero dalle Masegne, e Giovanni forse di Riguzzo, col figlio Pietro, pure detto dalle Masegne. E tutti contribuirono a dare al palazzo della Mercanzia, specie alle finestre e al baldacchino del poggiolo, un carattere decorativo veneziano.

Lo slancio che Antonio di Vincenzo aveva impresso alla costruzione parve sostare alla sua morte e, scarseggiando i mezzi, mancando l'animatore, fu ordinato nel 1402 a Jacopo di Paolo, pittor bolognese, di ridurre a termini più modesti il disegno della decorazione esterna di S. Petronio, sempre rispettando le linee tracciate da Antonio di Vincenzo.

L'architetto bolognese, pur accettando le forme ogivali e ispirandosi alle precedenti di S. Maria dei Servi a Bologna (fig. 323), le adattò e le trasportò entro una gran cappa re-

manza italiana, semplice e luminosa. Presentì il riavvicinarsi, il ritorno alle forme nostrane; del gotico non accolse se non

Fig. 323 — Bologna: Chiesa dei Servi.
(Fot. dell'Emilia).

l'ispiratrice altezza della costruzione grandiosa. Mentre a Milano, nel duomo, che egli vide e disegnò, la forma gotica si frasta-
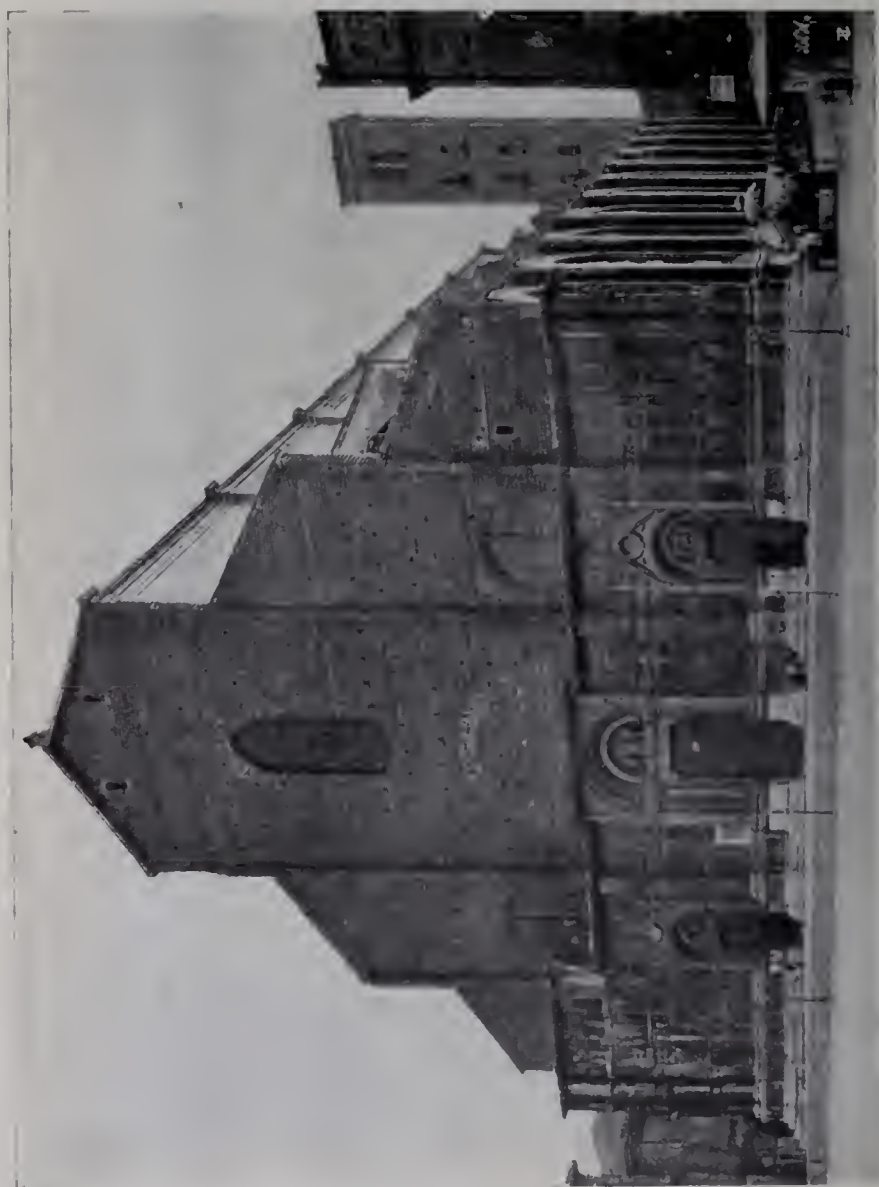
Fig. 324 — Bologna. Antonio di Vincenzo: San Petronio.
(Fot. Alinari).

gliava, si aggrovigliava, e dai grovigli, dai cardi, dai tronchi spinosi, s'innalzavan virgulti di pietra, Antonio di Vincenzo con nuova possanza disegnava la massiccia fronte della basilica (figg. 324-325), il suo zoccolo ferreo, il basamento armato d'ac-

Fig. 325 — Bologna. Particolare del basamento della facciata di San Petronio: Busto di San Pietro Apostolo. (Fot. Poppi).

ciaio, precorrendo l'opera di Jacopo della Quercia. Nell'interno (fig. 326), enormi campate, pilastri come giganteschi alberi di nave, volte che s'accostano, e sempre più, secondo il concetto primitivo, dovevano accostarsi al « sistema basato sulla forza inerte, proprio della volta romana »;[1] epperciò, non contrafforti

[1] GATTI, *Angelo* cit., 1889, p. 30.

ad archi rampanti all'esteriore, ma piloni non molto aggettati ne' fianchi, ma struttura senza complicazioni, chiara, netta, soda.

Fig. 326 — Bologna: San Petronio.
(Fot. Alinari).

Nei fianchi, come abbiam detto, alla morte di Antonio di Vincenzo erano eseguiti quattro finestroni (figg. 327-330) delle

Fig. 327 — Bologna, San Petronio: Finestra.
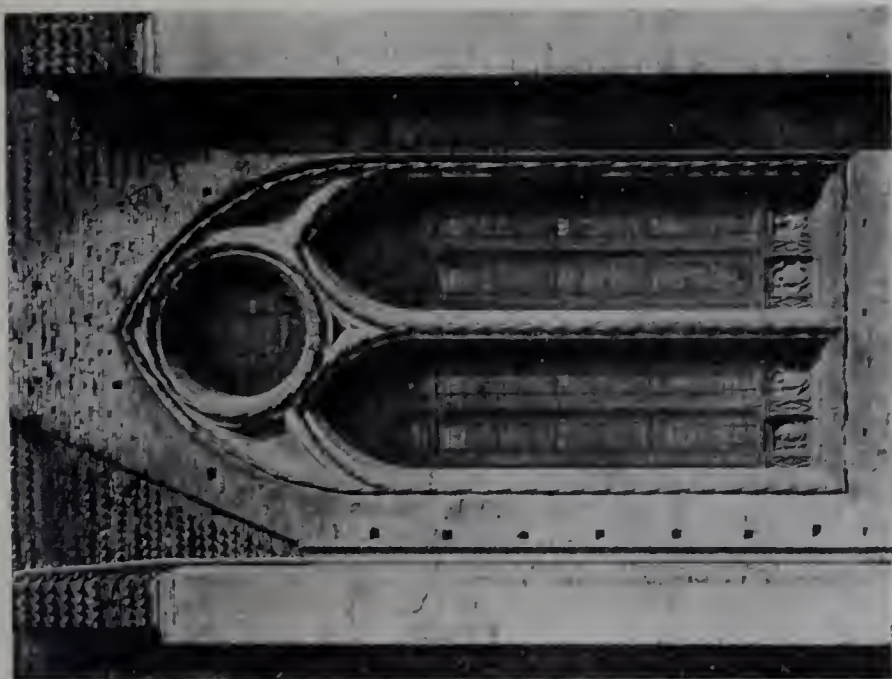
Fig. 328 — Bologna, San Petronio: Finestra.
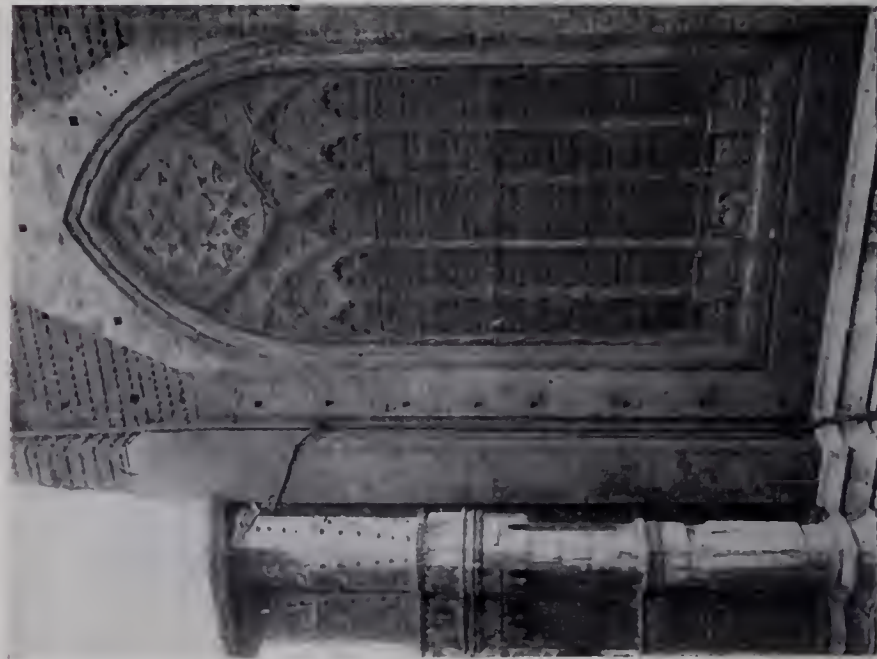
Fig. 329 — Bologna, San Petronio: Finestra

Fig. 330 — Bologna, San Petronio: Finestra.
(Fot. Alinari).

prime quattro cappelle, due per parte, con fini trafori in pietra d'Istria, colonnine a spirale e rose multilobe;[1] gli altri due e i seguenti, invece, con grandi bifore accoppiate sotto un occhio. Le basi dei primi finestroni furono opera di maestri della bottega dei dalle Masegne, e le successive, dal tre al sei compreso, nel lato destro, dal cinque al sei nel lato sinistro, di un tagliapietra che si ritrova a Venezia, nelle vette fiammanti del San Marco, e che in San Petronio si distingue per figure dal petto largo, dal ventre turgido, con le teste all'indietro, potenti, energiche, amplissime, con barbe e capelli serpeggianti, con berretti e cappucci a punte, crestati. Questo scultore, che lavorò il sepolcro, ora frammentario, di Pietro da Canetolo (fig. 331), all'entrata in San Francesco di Bologna, e una pala d'altare, della quale si vede un frammento nel Museo Civico,[2] contribuì a dare, sul principio del '400, alla scultura in Bologna l'aspetto veneziano.

Mentre però la scultura ritraeva forme dei luoghi di provenienza dei marmorari, Antonio di Vincenzo, come si può vedere in una finestra del Palazzo dei Mercanti,[3] pur adottando suddivisioni a formelle secondo la maniera dei dalle Masegne, si accostava nelle sagome architettoniche a forme proprie dei maestri lombardi. A Pisa, s'acquistarono le colonnine per altre simili bifore disegnate da Antonio di Vincenzo nel Palazzo de' Notari (fig. 332): e suo probabilmente, ma di tempo tardo, è il disegno della finestra (fig. 333) del palazzo della Biada, ove il cotto è intagliato in modo regolare, scalpellato con ogni diligenza, ricco d'effetto. L'apertura ampia dell'arco, la riduzione estrema del sesto acuto, la teoria d'archetti trilobi su mensoline, a frangia del parapetto, assimilano, più che negli esempi citati, le forme dell'architettura bolognese alle forme lombarde, mentre la qua-

---

[1] Francesco Cavazza, *Finestroni e cappelle di San Petronio di Bologna*, in *Rassegna d'Arte*, Milano, 1905.

[2] A. Venturi, *La scultura veneta a Bologna, fine del XIV principio del XV secolo*, in *L'Arte*, 1905.

[3] A. Rubbiani, in *Edilizia Moderna*, cit.

dratura dei larghi fiori, che si succedono tra le cornici come formelle in rilievo, sostituendosi ai festoni di pampini, palesa

Fig. 331 — Bologna, Chiesa di S. Francesco: Monumento a Pietro da Canetolo. (Fot. Poppi).

tendenze schematiche, estranee alla fervida libertà lombarda. La finestra del palazzo della Biada e la decorazione di un arco

Fig. 332 — Bologna. Antonio de Vincenzo: Palazzo dei Notari.
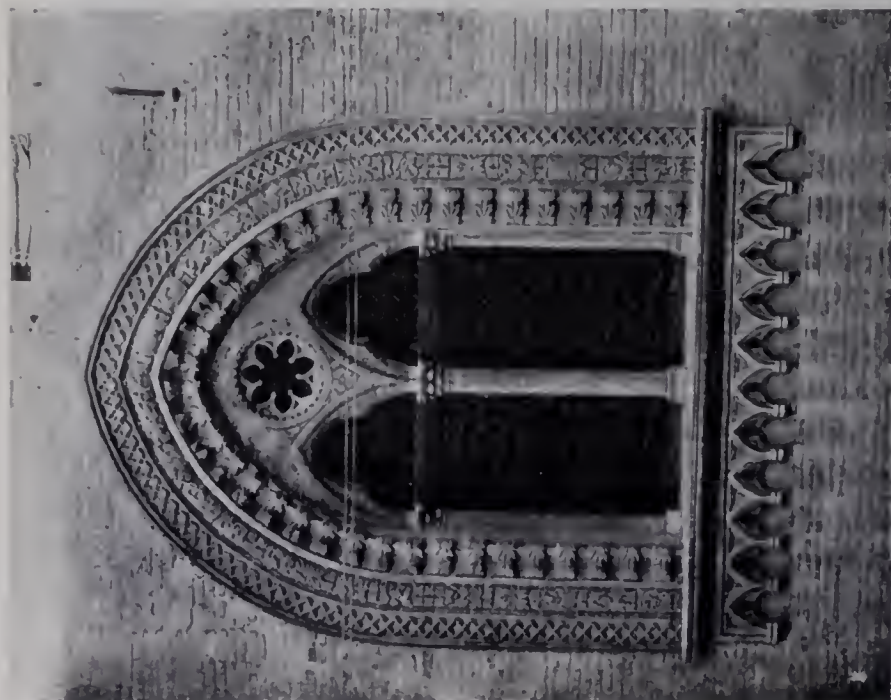
Fig. 333 — Bologna, Palazzo della Biada: Bifora.

Fig. 334 — Bologna, Chiesa di San Giacomo: Dettaglio dell'ornamento in terracotta di un arco. (Fot. Poppi)

in S. Giacomo (fig. 334) richiamano, per l'elaborata ricchezza dei mattoni tagliati, il campanile di San Francesco (figg. 335-336),

Fig. 335 — Bologna, San Francesco: Campanile e abside.

dove la decorazione minuta a motivi geometrici riveste il campanile con archetti sostenuti da colonnine sopra mensolette pensili, e con trafori nel dado inferiore, superba varietà di motivi

decorativi, tra cui non mancano le consuete formelle di tipo veneziano (fig. 337).

La considerazione di quest'arte d'intagliare il cotto ci ri-

Fig. 336 — Bologna, San Francesco: Campanile e abside.
(Fot. Poppi).

chiama la porta (fig. 338) della chiesa di S. Domenico d'Imola, ove gli archetti trilobi dell'architrave e della rosa, la minuzia

Fig. 337 — Bologna, San Francesco: Vestibolo sul fianco sinistro.
(Fot. Alinari).

degli ornati, le colonnine attorte come sermento di vite, la perfezione del combacio delle cornici in cotto, ci ripetono il nome di Antonio di Vincenzo, così come lo ripete a Cesena l'imitazione in piccolo del San Petronio, nella chiesa di San Giovanni Bat-

Fig. 338 — Imola, Chiesa di San Domenico.
Antonio di Vincenzo: Porta.
(Fot. dell'Emilia).

tista (fig. 339), cominciata, alla fine del '300, per Andrea Malatesta, su disegno dell'architetto tedesco Undeswaldo, e nel secolo seguente compiuta.

La decorazione in cotto scalpellato, tirato a rigore, si ripete per tutta l'Emilia: la creta, per il suo accorciarsi e restringersi

Fig. 339 — Cesena: Duomo.

al fuoco, difficilmente presenta la regolarità che prende lavorata a colpi di scalpello e di raspa, la nitidezza dei contorni, il taglio vivo che le stampe non dànno; di rado acquista l'uguaglianza e la profondità degli scuri, chè la pasta cretacea, colata o com-

Fig. 340 — Bologna, Museo: Finestra.
(Fot. Poppi).

pressa nella stampa, variamente si addentra nei cavi. L'architettura, per dominare il materiale decorativo, per adattarlo alle sue esigenze geometriche, aveva bisogno di raddrizzarlo, di valorizzarlo artisticamente, e si servì di esso come di pietra tenera. Così vediamo farsi, ad esempio, a Bologna, in una finestra oggi del Museo Civico (fig. 340), nelle porte di casa de Simonis (fig. 341) e
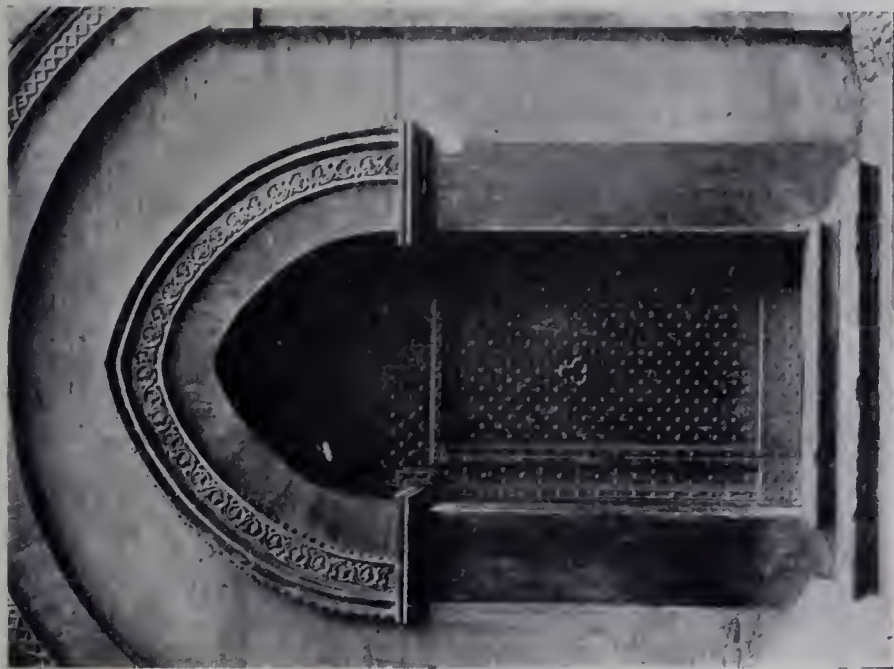
Fig. 341 — Bologna: Casa de Simonis. (Fot. Poppi).

Fig. 342 — Bologna: Porta del palazzo Pepoli.

del palazzo Pepoli (figg. 342-343), in una delle quali si ricorse anche al cotto maiolicato per ottenere un effetto pittorico; e

Fig. 343 — Bologna, Palazzo Pepoli: Porta.
(Fot. dell'Emilia).

a Ferrara, nelle case Stramigoni (figg. 344-345), di Stella dell'Assassino (fig. 346), de' Combi (fig. 347), nella porta della

Fig. 344 — Ferrara: Casa Stramigoni: Portale. (Fot. Poppi).

Fig. 345 — Ferrara, Casa Stramigoni: Dettaglio del portale. (Fot. Poppi).

casa di via Carri (n. 30) (fig. 348), e della casa in via Cammello (fig. 349), e a Castelguelfo, nella porta di palazzo Ercolani (fig. 350), ecc. Quando invece si ricorse meno all'opera dello scalpello, e si rinunciò del tutto all'ausilio del marmo bianco,

Fig. 346 — Ferrara, Casa di Stella dell'Assassino: Portale.

che portava una nota ridente sul rosso scuro della terracotta, come a Mantova, nella casa adorna il 1444 dal commerciante milanese Boniforte (figg. 351-353), si fece una decorazione pezzata, ove si sente, specie nella congiunzione sospesa delle bifore, e negli archi trilobi nascosti da arricciature, come il cotto non scalpellato, senza più alcuna qualità della pietra, senza le guide marmoree, diventi drappeggio.

Fig. 247 — Ferrara: Casa Combi.

Fig. 348 — Ferrara, Casa in via Carri: Portale.

Fig. 349 — Ferrara, Casa in via Cammello, 20: Portale.

Fig. 350 — Castelguelfo: Palazzo Ercolani.

Nell'Emilia, sprovvista di marmi, era necessaria un'intesa tra la pietra e il mattone. Invano Donatello errò per le montagne

Fig. 351 — Mantova: Palazzo dei Mercanti.
(Fot. Alinari).

modenesi in cerca di pietra per il basamento della statua onoraria a Borso d'Este, che nell'anno 1451 assunse di gettare in bronzo; e
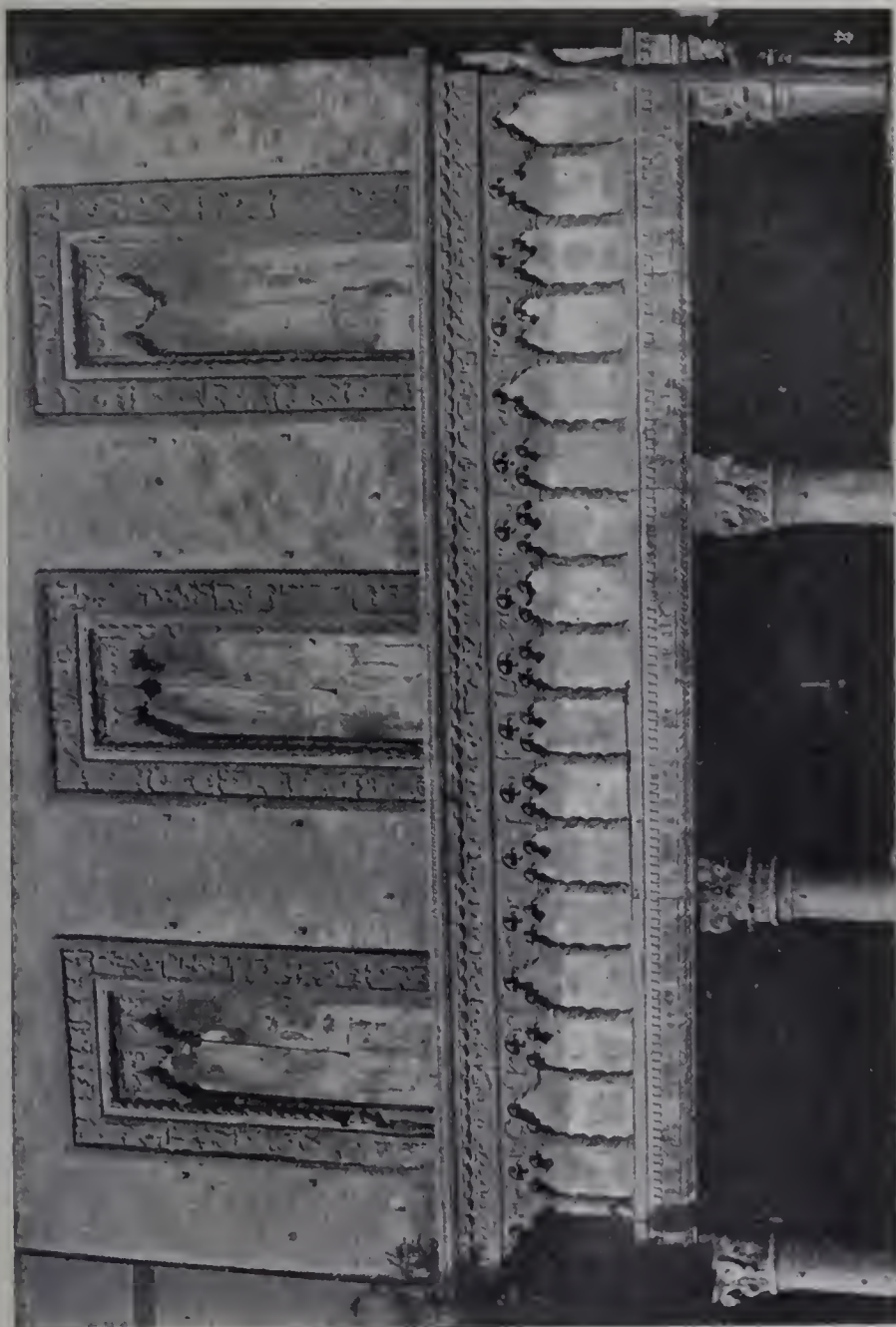
Fig. 352 — Mantova, Palazzo dei Mercanti: Dettaglio della facciata.
(Fot. A. Premi).

abbiamo già veduto come Antonio di Vincenzo radunasse marmi veronesi e istriani per San Petronio, e mandasse a comprare tre colonnine con capitelli e basi a Pisa per le sue bifore del Palazzo de' Notari. Il Rinascimento tentò l'intesa tra marmo e terracotta

Fig. 353 — Mantova, Palazzo dei Mercanti: Finestra. (Fot. A. Premi).

prima che dall'Italia arricchita, anche dall'Emilia, fosse congedata la decorazione in cotto, troppo umile per la magnificenza nuova. E a Ferrara si vede, nella loggia cieca del cortile del Castello, un mirabile tentativo d'accordo tra i materiali costruttivi, l'indigeno e l'importato. I filari dei mattoni del fondo continuano, si curvano, si cilindran nelle colonne, e tra le basi e i capitelli marmorei, bianche fasce, monili di marmo, legano,

equidistanti, il fusto, per non lasciare che il campo dell'effetto sia troppo a carico della terracotta. Ma tanta industre arte decorativa, suggerita forse da Leon Battista Alberti, ebbe poco seguito, perchè più inoltrava il secolo, più cresceva desiderio di splendore.

* * *

A Bologna, la famiglia dei Fieravanti[1] raccolse l'eredità di Antonio di Vincenzo. Di Fieravante Fieravanti dà prima notizia Jacopo della Quercia, che, mentre attendeva alla porta maggiore di San Petronio, scriveva all'Operaio del Duomo di Siena, il 4 di luglio 1428, circa un architetto ricercato per murare la loggia di San Paolo. Dopo aver detto di Giovanni da Siena,[2] che era al servizio del marchese di Ferrara, « e si li chonpone uno chastello molto grande e forte drento da la città, e si li dà duchati 300 l'anno... e non è maestro chola chazuola in mano, ma chonponitore e' giengiero », soggiungeva: « Ed è vero, che qui in Bolognia è un altro maestro, il quale si chiama Fioravante, quale à fatto un palagio belissimo al Chardinale e Lechato in Bolongnia, molto ornato; e chostui fecie lo chastello di Braccio in Perugia, ed è di buono ingenio ed adatasi più al pelegrino che non fa l'altro, quanto a la forma de le chose, e simile pocho aopera chazuola, od altra manualità, ma molto fa far bene sua opera ».[3]

Di Fieravante Fieravanti, come ci apprende Jacopo della Quercia, era un castello nell'Umbria, e cioè la rocca di Montone, fabbricata per Braccio Fortebracci, condottiero di ventura, presso il quale si trovava nel 1418,[4] e per cui die' compimento « all'opera grandiosa dell'emissario » del lago Trasimeno, e costruì una torre nel luogo detto le Marmore, al Velino, per

---

[1] Corrado Ricci, *Fieravante Fieravanti.*

[2] Su Giovanni da Siena cfr. Corrado Ricci, *Giovanni da Siena*, in *Archivio Storico dell'Arte*, a. V, fasc. IV, 1892.

[3] Milanesi Gaetano, *Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, Siena, 1854, II, p. 154 e seguenti.

[4] Corrado Ricci, *Fieravante Fieravanti e l'Architettura bolognese nella prima metà del secolo XV*, in *L'Archivio Storico dell'Arte*, 1891.

Fig. 354 — Bologna: Palazzo comunale.

assicurare gli uomini di Terni contro quelli di Rieti. Costruì inoltre per Braccio Fortebracci il portico in piazza del municipio di Perugia. Tornato a Bologna, tra il 1423 e il 1424, l'architetto ebbe presto campo di spiegare l'arte sua nel palazzo

Fig. 355 — Bologna, Foro dei Mercanti.
Antonio di Vincenzo: Finestra.
(Fot. dell'Emilia).

comunale, incendiatosi durante il settembre del 1425. Ed a questo accenna Jacopo della Quercia, scrivendo del « palagio belissimo » per lui fatto al Cardinal Legato in Bologna. Il palazzo era già avanzato,[1] quando il Cardinale abbandonò

[1] Fr. Cavazza, *Il palazzo del Comune di Bologna*, ivi, 1890.

Fig. 356 — Bologna, Palazzo comunale. Fieravante: Il Cortile.
(Fot. dell'Emilia-Bologna).

Fig. 357 — Bologna, Palazzo comunale: Il cortile

Bologna; e gli Anziani presero a compierlo. Sotto la direzione dell'« ingignero » lavorarono molti operai, anche il fratello di Fieravante, Bartolomeo, che fornì pietre « lavorate ». Ma l'architetto, bandito da Bologna nel 1430, non dà più segno di sè. Si suppone tornato nel 1435 con i profughi bentivoleschi, morto

Fig 358 — Bologna, Foro dei Mercanti. Antonio di Vincenzo: Capitello. (Fot. dell'Emilia Bologna).

dopo il 1440; ma nulla più si sa con certezza del padre di Aristotile, il quale fu celebre per aver trasportato torri, drizzato campanili pendenti, inalveato fiumi ed eretta la chiesa madre delle Russie al Kremlino.[1]

[1] Cfr. GUALANDI, *Michelangelo: Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Bologna, serie V (1844), pp. 103-107, 185-198; serie VI (1845), pp. 193-196...; *Aristotile Fioravanti, meccanico ed ingegnere del secolo XV*, in *Atti e memorie della R. Dep. di St. Patria per le prov. di Romagna*, a. VIII, 1869, pp. 57-70; CARLO MALAGOLA, *Del trasporto della torre di Santa Maria del Tempio in Bologna, detta della Mazione*, in *Politecnico* di Milano, vol XXII, ID. *Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravanti*, in *Atti e mem.* sudd., nuova serie, t. I, (1877), pp. 207-232; CANETTA, *Carlo: Aristotele da Bologna*, in *Arch. stor. lombardo*, a. IX, 1882, pp. 672-97 BELTRAMI, *Luca: Aristotele da Bologna al servizia del duca di Milano* (1458-64), Milano, 1888; ID., *Vita di Aristotile Fieravanti*, Bologna, 1912.

Fig. 359 — Ferrara: Casa Romei.

Fig. 360 — Ferrara: Casa Romei.

Fig. 361 — Ferrara: Casa Romei.

Di Fieravante dunque non abbiamo se non la parte ricostruita del palazzo comunale (fig. 354), le gotiche finestre in cotto, con la guarnizione o fasciatura a piccoli lacunari quadri, imbottiti di rose, d'intrecciature di svariati ornamenti, de-

Fig. [illegible] — Ferrara. Casa Romei.

rivati dalle tipiche finestre di Antonio di Vincenzo nella Mercanzia (fig. 355) e nel Palazzo dei Notari. È la decorazione stessa che si ripete nella casa Tacconi, già Bevi-Silvestri, probabilmente eseguita allo stesso tempo di quella del Palazzo del Comune. La derivazione da Antonio di Vincenzo, oltre che nella forma decorativa delle finestre, può avvertirsi nel cortile (figg. 356-357) del palazzo, ove i capitelli dei pilastri sono for-

Fig. 363 — Morone: Caduta dei Bonacolsi, da un quadro del Morone.
(Fot. Premi).
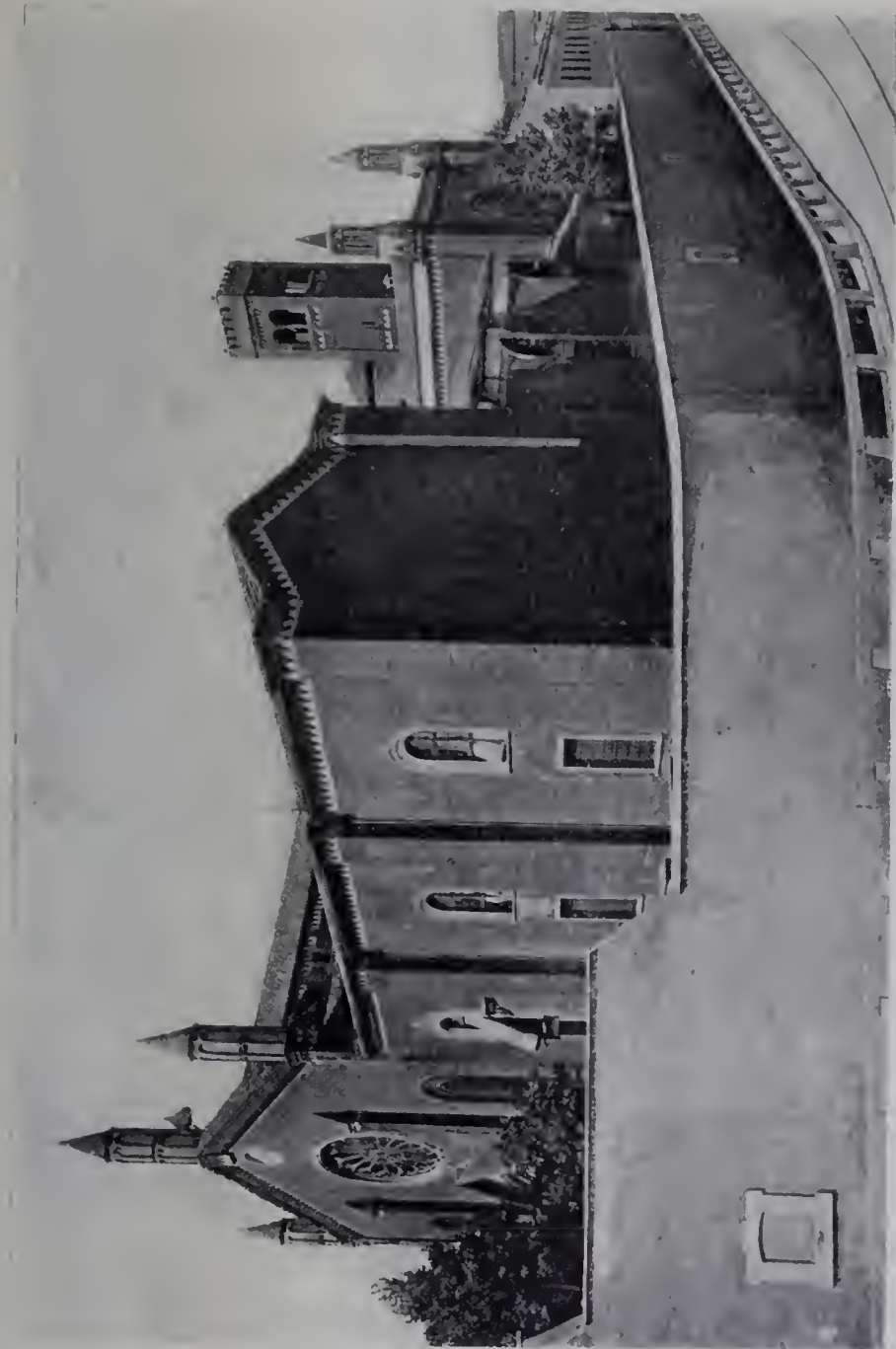
Fig. 364 — Mantova: Chiesa di San Francesco, ora arsenale.
(Fot. Premi).

mati da una doppia serie di foglie di cardo, terminate da corone di rosette, come nel portico (fig. 358) del Palazzo dei Mer-

Fig. 365 — Mantova, San Francesco: Facciata.

canti. In ogni modo, poco s'intende a proposito di questo palazzo la frase di Jacopo della Quercia che lo diceva « molto ornato ». Una maggior espansione dell'ornamento si può notare

Fig. 366 — Mantova: Madonna delle Grazie.
(Fot. Premi).

in Fioravante solo rispetto alla decorazione più geometrica di Antonio di Vincenzo; e risponde allo sviluppo che essa prendeva in Venezia, sostituendo al gotico striminzito dei dalle Masegne il grasso fogliame del gotico fiorito. A Ferrara, Modena e Mantova, collegate per ragioni di commercio a Venezia, il gotico fiorito apparve e fece soggiorno. A Modena, nel Castello, sulla cui area sorse durante il '600 il Palazzo Estense, erano capitelli intagliati, più semplicemente sì, ma secondo il tipo di quelli del Palazzo dei Dogi,[1] e così a Ferrara, nella casa Romei (figg. 359-362); a Mantova, la facciata del Duomo, come si può vedere dal quadro di Domenico Morone (fig. 363), aveva la fronte di tipo veneziano, con tabernacoletti lanterne, come quelli che i dalle Masegne innalzarono sugli arconi di San Marco e tra le cupole bizantine. Prossime invece alle forme dei Solari appaiono le chiese mantovane di San Francesco (figg. 364-365) e della Madonna delle Grazie (fig. 366), propaggini schiette d'arte lombarda.

---

[1] Alcuni capitelli, portati al tempo della costruzione del Palazzo Estense a Modena nel giardino di Sassuolo, furono venduti quaranta anni fa a un antiquario veneziano. Ricordai ciò nel mio studio: *I primordi del Rinascimento a Ferrara*, in *Rivista Storica italiana* (1884), e il Paoletti, raccolta la notizia, soggiunse che i capitelli furono venduti al Principe Clary a Vienna.

III.

L'ARCHITETTURA EMILIANA NEL RINASCIMENTO

L'architettura pittorica ferrarese. — Decorazione di Cosmè Tura: l'anticamera di Schifanoia. — Francesco del Cossa e il frontispizio del palazzo di Schifanoia. — Ercole Roberti e l'ancona di Santa Maria in Porto. — L'architetto Pietro Benvenuti detto dagli Ordini. — Biagio Rossetti ingegnere ufficiale degli Estensi: l'abside del Duomo, il Campanile di S. Giorgio, S. Francesco a Ferrara. — Ercole Grandi e il Rossetti a Santa Maria in Vado. — Echi dei metodi del Rossetti a Ferrara, a Reggio, a Modena. — Opere tarde del Rossetti: il palazzo dei Diamanti, il palazzo Costabili. — Giulio Cesare Grandi: palazzo Roverella, palazzo Prosperi, disegno per il monumento a Ercole I d'Este.

Arte mantovana della terracotta: Sperandio, il sepolcro di Alessandro V in San Francesco e la facciata della chiesa della Santa in Bologna.

Architetture con terracotte a stampa in Bologna: Facciata della chiesa dello Spirito Santo. Palazzo dei Cenciaioli. Altri palazzi bolognesi e quello del Podestà a Forlì. Incorniciatura della Madonna di Niccolò dall'Arca nella fronte del palazzo comunale a Bologna. Niccolò nel coronamento del sepolcro di San Domenico. Seguaci di Niccolò nei cancelli marmorei delle cappelle di San Petronio. Palazzo del Podestà.

L'architettura a Parma: Bernardino Zaccagni. — L'architettura a Piacenza: Alessio Tramello.

L'architettura ferrarese, staccatasi dal gotico, parve tendere a vestirsi a gran festa, a straricchire, a cercare, per via della decorazione, insieme col fasto, la varietà del colore, il movimento e l'animazione delle parti. Almeno a giudicar dalle architetture dipinte nei quadri di Cosmè Tura. Nel trono della *Primavera*, già Layard, ora a Londra, gli ischeletriti delfini puntan le fauci dentate sui pilastri dello schienale, apron le pinne spinose. volgono i corpi a sega intorno alla conchiglia del cimiero, mentre altri sui bracciuoli e nella base s'ingobbano, volgono a spira le code.

Tutte quelle acutezze di punte, di denti, di spine, di reste sembran sostituirsi alle gotiche penne, come se il Rinascimento avesse bisogno d'essere scosso da colpi martellati sopra incudini di ferro. Cosmè Tura non si contenta dell'irta forza che dà alla decorazione architettonica, ma vuole impreziosire gli edifici

con diaspri, marmi variopinti, gemme, cristalli, bronzi, specchi a musaico. Fra tutto quell'esuberante fasto di materie preziose, da orafo industre, Cosmè incurva fuor dal catino del trono uno spicchio di conchiglia tratta dalla sabbia marina, e vi pone a sedere sopra un angioletto mandolinista; foggia capitelli con cerchioni ed anella, e con una testa di Turco appesa contro l'abaco; cinghia di metallo le cornici delle basi a verghe. È una architettura fantastica, che sembrerebbe non aver trovato mai corrispondenza nel vero; e il Tura stesso si moderò col tempo, e chiese soltanto al colore gemmeo degli elementi costruttivi la gaiezza e la varietà degli effetti.

Eppure l'inebbriante fervore di linee e di colori, il fantastico mondo composto di cristalli e di diaspri, di seghe e di aculei, dallo spinoso Cosmè, trova un addolcito riflesso nella decorazione in istucco dell'anticamera (figg. 367-370) di palazzo Schifanoia, solo esempio rimasto di questa fase dell'architettura ferrarese. Dal soffitto, con profondi cassettoni incrostati di fregi, squillanti d'oro, simili a coperchi di teche gemmate, scendono sull'alto delle pareti conchiglie legate a encarpi, cornucopii appesi a catenelle, tappeti decorati di stemmi e di imprese estensi. Il nome del padovano Domenico di Paris, autore della pensosa *Madonna* di Berlino adorante Gesù nel sonno, evocazione austera della soave primitiva *Madonna* di Giovanni Bellini, autore, inoltre, dello stucco con la *Crocefissione* Massari, semplicemente e quasi poveramente composto, non basta a spiegarci tale capricciosa e abbagliante esuberanza di motivi. Conchiglie, cornucopii, encarpi, si allacciano in curve esasperate e guizzanti lungo il cornicione della sala; globi incrostati di gemme, come fantastiche lampade, calan dal nicchio irruente delle conchiglie, agganciando per catene metalliche penduli encarpi; faci e calici, fogliami e delfini s'addensan sugli orli dei lussuosi tappeti; monili di grosse perle decorano i contorni delle nicchie che ospitano le figure allegoriche delle Virtù; e cherubi dalle ritorte ali, globuletti, fogliami metallici chiudono gli stemmi estensi e le imprese del duca Borso, come entro massicce cornici di spec-
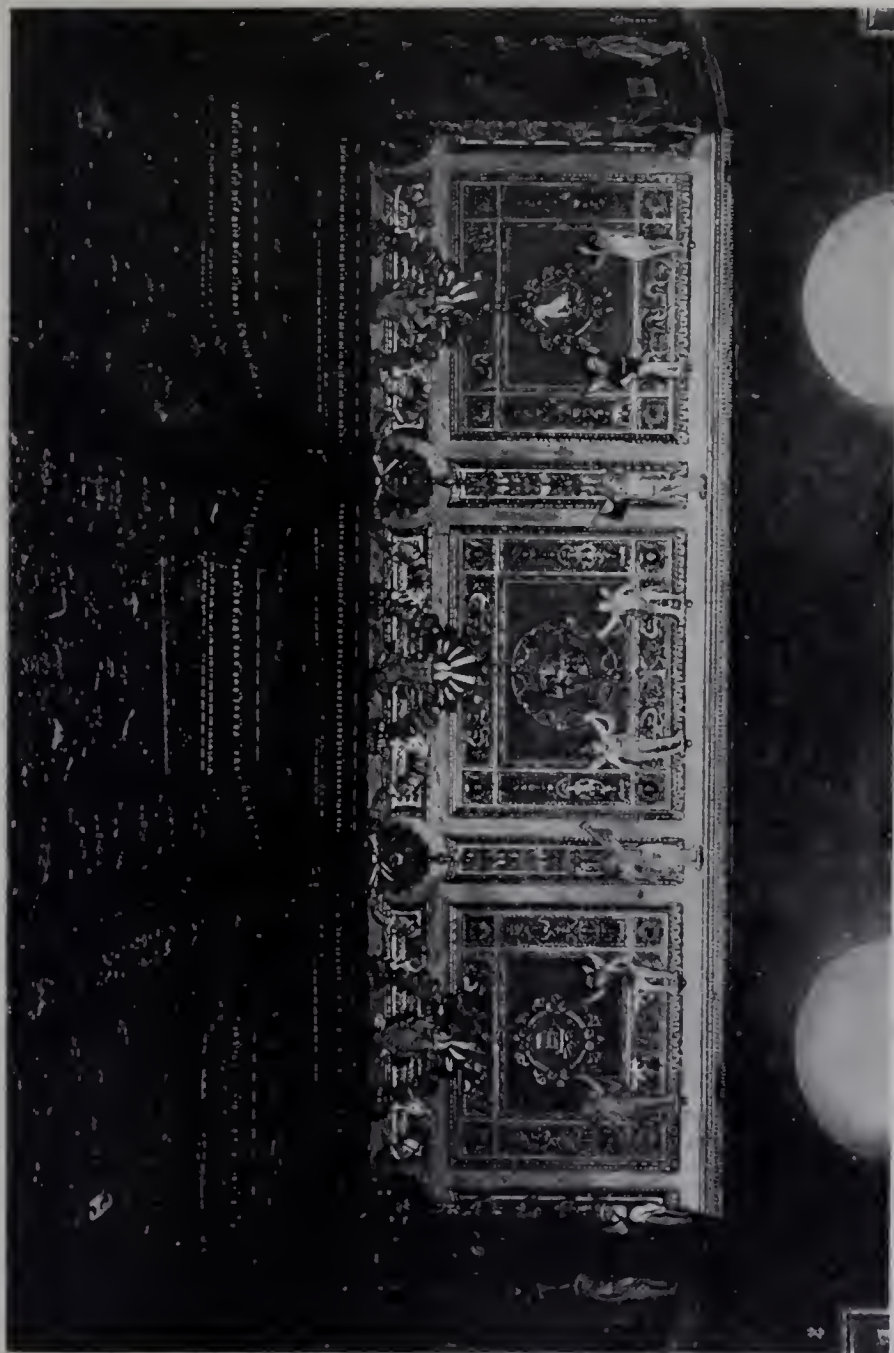
Fig. 367 — Ferrara, Palazzo di Schifanoja. Domenico di Paris sopra disegno di Cosmè Tura: Decorazione di sala.
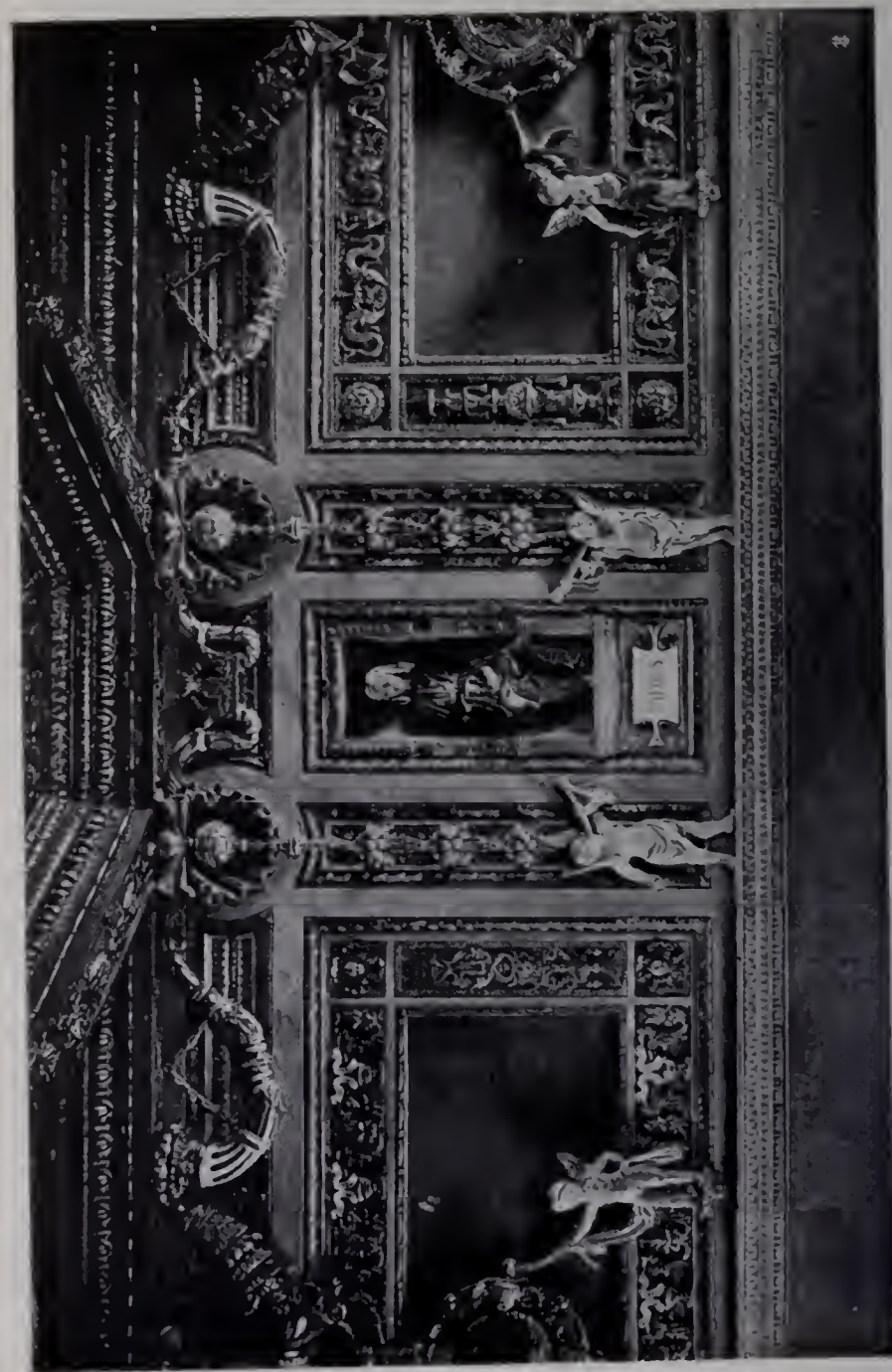
Fig. 368 — Ferrara, Palazzo di Schifanoja. Domenico di Paris sopra disegno di Cosmè Tura: Decorazione di sala.

Fig. 369 — Ferrara, Palazzo di Schifancja. Domenico di Paris sopra disegno di Cosmè Tura: Decorazione di sala.

Fig. 370 — Ferrara, Palazzo di Schifanoja. Domenico di Paris sopra disegno di Cosmè Tura: Decorazione di sala.

chiera, incrostate d'oro. Sembrano usciti dai quadri del grande caposcuola ferrarese i delfini scheletrici che festonano gli orli dei tappeti con le curve dei dorsi, gl'irti fogliami, gli irruenti cartocci delle conchiglie, i cornucopii incisi come da un ferreo strigile; la vitalità arrovellata delle forme di Cosmè, la fosforescenza dei suoi lumi, trovano un riflesso in questo bizzarro e abbagliante addobbo. Ma nella traduzione l'aspra bellezza si muta in ditirambico gaudio, e tra i cartocci e le spire e le curve anguiformi dei fregi fiorisce con delicata grazia il motivo dei paggetti farfalle, che sfilano, lungo la cornice inferiore del fregio, in tuniche succinte come gli angioli di Giambellino nell'ancona dei Frari, morbidi e serici, suonando tube e flauti, o con ansiosa attenzione si bilicano, reggendo i nastri degli scudi, sulle brevi mensole: minuscoli genii della capricciosa flora che si torce e fiammeggia nel fondo.

* * *

Francesco del Cossa, altro grande pittore ferrarese, trovò nell'arte muraria professata dall'avo Giovanni e dal padre suo Cristoforo, un ostacolo ai capricci del Tura, quantunque, nel *San Girolamo* sotto un arcone, statua girante sul cerchio del piedistallo, ora nella galleria dell'Ateneo ferrarese, anch'egli si sia dato a scherzare, facendo uscir fuori il pulvino dai capitelli, come da una guaina, tanto che esso appaia prolungamento dei pilastri. Ad ogni modo, in tutte le architetture dipinte, Francesco del Cossa, pure compiacendosi di varietà di marmi, si mostra più massiccio e più squadrato del Tura.

Un'applicazione alla pietra del disegno architettonico di Francesco del Cossa può vedersi nel frontispizio della porta del palazzo di Schifanoia (fig. 371), ove ci sembra di riscontrare, nei pilastri della tabella in alto, qualche reminiscenza michelozziana (figg. 372, 373, 374), nei pennacchi inferiori, qualche ricordo della decorazione riminese del tempio malatestiano. Tutto è piatto, quasi timoroso dell'aggetto, più graffito che sculto, in questo frontispizio, grande xilografia di codice a

stampa, dove lo stemma e le imprese del duca Borso si ripetono di continuo, come nel soffitto dell'anticamera; e sulle cande-

Fig. 371 — Ferrara, Palazzo di Schifanoja. Francesco del Cossa: Portale.

labre i putti grassocci, polputi, con la capigliatura a zazzera del Cossa, suonano o fan da cariatide.

Il terzo caposcuola ferrarese, il pittore Ercole de' Roberti, più equilibrato, più sottile e parco, richiama, nelle architetture dipinte, il maggior architetto ferrarese, Biagio Rossetti. Quando,

Fig. 372 — Ferrara, Palazzo di Schifanoja: Dettaglio del portale.

per assecondare i Canonici Portuensi, Ercole eseguì, per Santa Maria in Porto presso Ravenna, l'ancona, oggi a Brera in Milano, simile all'ancona berlinese del Tura, allora in San Giovanni Battista di Ferrara, dispose più chiaro l'ambiente, dette sfogo al tiburio, sotto il quale elevò il trono a cupola, retto da pilastrelli di marmi rari cinghiati di metalli, alla maniera del cosmesco prototipo.

Fig. 373 — Ferrara, Portale del palazzo di Schifanoja: Fregi dei pilastri reggenti l'arco.

Fig. 374 — Ferrara, Portale del palazzo di Schifanoja: Fregio di pilastro.

Prima che una certa corrispondenza si trovi tra l'architettura finta e la vera, prima di Biagio Rossetti, tenne il campo nell'architettura a Ferrara Pietro Benvenuti, soprannominato, come il muratore suo padre, dagli Ordini, per aver condotta, a datare dal 1451, la costruzione del primo e del secondo ordine del campanile di Ferrara. Oltre a questo, lavorò attorno ai palazzi di Bellombra, di Belriguardo, di Benvegnate, di Monte Santo e di Schifanoia, il solo che ancora si conservi. Esisteva del palazzo la parte inferiore, o pianterreno, edificata nel 1391 da Alberto d'Este, e divenuta dimora, nel 1438, anno del Concilio, a Demetrio despota di Morea. Nel 1467 la palazzina, o delizia estense, fu sopraelevata d'un piano, sotto la direzione di Pietro Benvenuti, abbellita dalla ricca anticamera al salone, e preparata a ricevere gli affreschi che la rendono celebre.[1]

Ma se da quel poco che rimane dell'opera di Pietro Benvenuti non possiamo farci un'idea sufficiente del muratore estense, bene invece noi possiamo seguire Biagio Rossetti, successore di lui come ingegnere ufficiale degli Estensi.

Il Rossetti compare davanti a noi la prima volta, lavorando, sotto la direzione di Pietro Benvenuti detto dagli Ordini, all'ingrandimento del palazzo di Schifanoia (1467-69) e in uno dei tre palazzi donati da Borso d'Este al suo favorito Teofilo Calcagnini. Architetto degli Estensi sin dal 1475, fu, alla morte di Pietro Benvenuti, ingegnere ducale. In questa sua qualità rinnovò Ferrara: costrusse, nel 1494, la chiesa di San Francesco, più volte poi, a causa di terremoti, rimaneggiata; S. Maria in Vado, iniziata nel 1495 su disegno del pittore Ercole Grandi; i monasteri e le chiese di S. Vito, di S. Gabriello, di S. Silvestro. Rinnovò pure S. Spirito e S. Maria degli Angeli, rifece il coro della cattedrale ferrarese (1498-1500). Non ebbero fortuna altre sue costruzioni civili, le aggiunte da lui eseguite in palazzi estensi, di S. Francesco, della Ghiara, di Belfiore, di Belriguardo, come

---

[1] VENTURI ADOLFO, *L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, in *Rivista storica italiana*, Torino, 1885, vol. II, fasc. IV; CAMPORI GIUSEPPE, in *Atti e memorie* citati in seguito. 1882.

nelle aule e nella loggia sotto il salone del Castello ducale, da un incendio distrutte. Eresse il palazzo dei Diamanti e l'altro per Ludovico il Moro; lavorò al piano d'ampliamento della città, all'addizione detta Erculea, da Ercole I d'Este, che la volle; e l'eseguì in modo da rendere Ferrara, per gli ampî stradoni fiancheggiati da palazzi con grandi cortili, al dire del Burckhardt, la prima città moderna d'Europa.[1]

L'abside del Duomo ferrarese (fig. 375) ci offre un mirabile esempio dell'arte di Biagio Rossetti, che conduce i mattoni a filo tagliente, nitido, puro, nella costruzione regolare ed esatta, nella lineatura matematica dei filari sui fondi, nella disposizione unita ed uguale. Le lesene son tirate con una squadra affilata metallica, gli archi girati con un compasso fermo incisivo; e il cornicione nei due piani dell'abside, benchè di terracotta a stampa, è composto con rigore, quasi, potrebbe dirsi, col timore che possa trovarsi un intervallo più o meno grande, la differenza di un attimo, un peso ineguale nella corona di dentelli, di mensoline, di ovuli, di perle. E, nella curvatura delle pareti, delle cornici, del diademato cornicione, tutto si volge in ordine, si arcua leggermente, come se, non migliaia di pezzetti si stampassero, ma un sol pezzo s'involvesse entro un cilindro. Sopra queste superfici compatte, questa tela di lino, le linee, nette, chiare, non comportano se non sottigliezza d'ornamenti, che vi si appiattiscono e vi si spianano in silenzio.

L'estrema lindura di Biagio Rossetti si sente nel campanile a pianta quadra della chiesa suburbana di San Giorgio (figg. 376 e 377), ora mozzo nel pinnacolo conico: i pilastri degli angoli hanno i consueti capitelli scanalati; le monofore, in perfetta centralità nelle facce rettangolari, inferiori alla cella campanaria, sembran occhi che ci seguano sempre aperti, sempre vigili sulla vallata ferrarese, oculi sacri.

---

[1] Su Biagio Rossetti, cfr.: Campori Giuseppe, *Gli architetti e gl'ingegneri civili e militari degli Estensi dal secolo XIII al XVI*, in *Atti e mem. della Dep. di storia patria nell'Emilia*, Nuova Serie, vol. VIII, parte I, Modena, 1882; Cittadella L. Napoleone, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, pp. 97, 98, 237, 385, 396, 530, 578; t. II, pp. 48, 51.

Fig. 375 — Ferrara, Duomo. Biagio Rossetti: Abside.

Fig. 376 — Ferrara, Chiesa di San Giorgio. Rossetti: **Campanile.**

Fig. 377 — Ferrara, San Giorgio. Biagio Rossetti: Campanile.
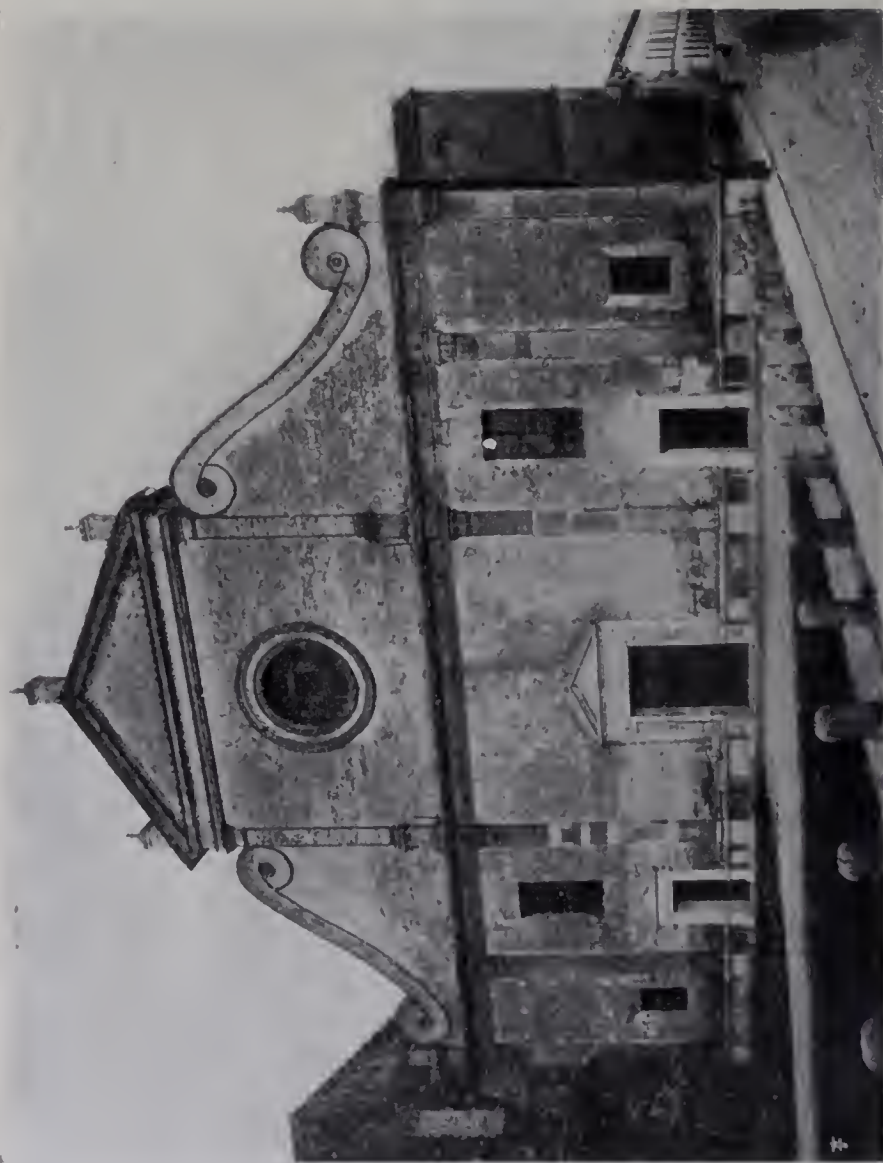
Fig 378 — Ferrara, San Francesco. Biagio Rossetti: Facciata (Fot. Poppi).

Ancora il Rossetti edificò San Francesco (fig. 378), purtroppo guasto da terremoto, così che nella parte inferiore della facciata, fra le rinnovazioni subìte, solo si vedono le diligenti trame della cortina propria al maestro, le corniciate lesene, il

Fig. 379 — Ferrara, San Francesco.
Biagio Rossetti: Particolare di colonna.

nitore delle porte e del basamento, troppo breve per l'altezza delle lesene, rispondente a quella delle navi e delle cappelle del tempio. I capitelli a scanalature (fig. 379), limitati da una teoria di ovuli chiusi mediante brevi volute ioniche, prendon rilievo sulle colonne marmoree delle navi, ma le volute ne sono ancora spianate e timide, e la campana rimane ancora scanalata sopra una fascia a corridietro. Quantunque le cornici di

cotto ci richiamino sempre alla sottile arte dell'architetto, noi sentiamo, nell'interno del S. Francesco (figg. 380-381), pure astraendo dalle volte rinnovate e dai muri tardi ripristinati, che a fatica egli s'adatta ai materiali di pietra e di marmo. Abituato al cotto e alla malleabile creta, ad allineare mattoni, non si trova a suo agio nel trasportar il disegno sulla scala grandiosa magnifica dell'opera in marmo. Anche quando lavora per tradurre l'architettura pittoresca e ricca di Ercole Grandi in Santa Maria in Vado (figg. 382-384) è costretto a ricorrere ai proprî metodi, e certamente forza il progetto altrui a semplificarsi, a schiarirsi tra le sue lunghe lesene e le nitide superfici; s'indovina il contrasto tra il disegno enfatico del pittore e l'esecuzione tirata a tutto spiano.

I metodi del Rossetti, rinnovati anche nella propria casa figg. 385, 386), ebbero larga diffusione, e ne troviamo gli echi nei palazzi dei Pio (fig. 387), di Bagno, Mosti, Buzzoni (fig. 388), Bevilacqua (fig. 389), nelle chiese di S. Domenico (fig. 390), di S. Benedetto (fig. 391) e nella Certosa ferrarese (figg. 392-395); a Reggio, nell'abside del duomo (fig. 396); a Modena, benchè di tarda costruzione, nella facciata di S. Pietro (fig. 397).

Biagio Rossetti dovette più tardi sostituire agli umili materiali di costruzione il marmo lussuoso, come fece nel palazzo dei Diamanti in Ferrara (fig. 398), costruito per Sigismondo d'Este, abbandonando alla valentia dei tagliapietra, in gran parte mantovani e veronesi, principalmente a Gabriele Frisoni e a Cristoforo di Ambrogio da Milano, gli ornamenti dei capitelli e dei fregi. Chi guardi i pilastrini sottili, l'un nell'altro incastrati lungo gli stipiti della porta (fig. 399), vede il Rossetti quattrocentista, ancor esile, lunghetto e sobrio, mentre l'arcone, che serra quei pilastri, è cinquecentesco. L'architetto dunque sentì il bisogno di slargare la porta, di darle un contorno degno della imponenza che assumeva il palazzo tempestato di diamanti. Nelle finestre, nelle cornici divisorie dei piani, nella trabeazione, è ancora il Rossetti, ma come stretto fra tagliapietra vaghi di fregi fastosi, che gli strappan le redini, e si sfogano ad assiepare

Fig. 380 — Ferrara, San Francesco. Biagio Rossetti: Interno.

Fig. 381 — Ferrara, San Francesco. Biagio Rossetti: Interno.

Fig. 382 — Ferrara, Ercole Grandi e Biagio Rossetti: Santa Maria in Vado.

Fig. 383 — Ferrara, S. Maria in Vado: Fianco.

Fig. 384 — Ferrara: Chiostro di Santa Maria in Vado.

Fig. 385 — Ferrara: Casa di Biagio Rossetti.

Fig. 388 — Ferrara, Palazzo Buzzoni: Trifora.

Fig. 389 — Ferrara, Palazzo Bevilacqua: Balcone.
(Fot. Poppi).

Fig. 386 — Ferrara: Casa di Biagio Rossetti.

Fig. 387 — Ferrara, Palazzo dei Pio: Cortile.

Fig. 390 — Ferrara, San Domenico: Abside.

Fig. 391 — Ferrara: San Benedetto.
(Fot Poppi).

Fig. 392 — Ferrara: San Cristoforo della Certosa.

Fig. 393 — Ferrara: San Cristoforo della Certosa.
(Fot. dell'Emilia).

Fig. 394 — Ferrara: San Cristoforo della Certosa.
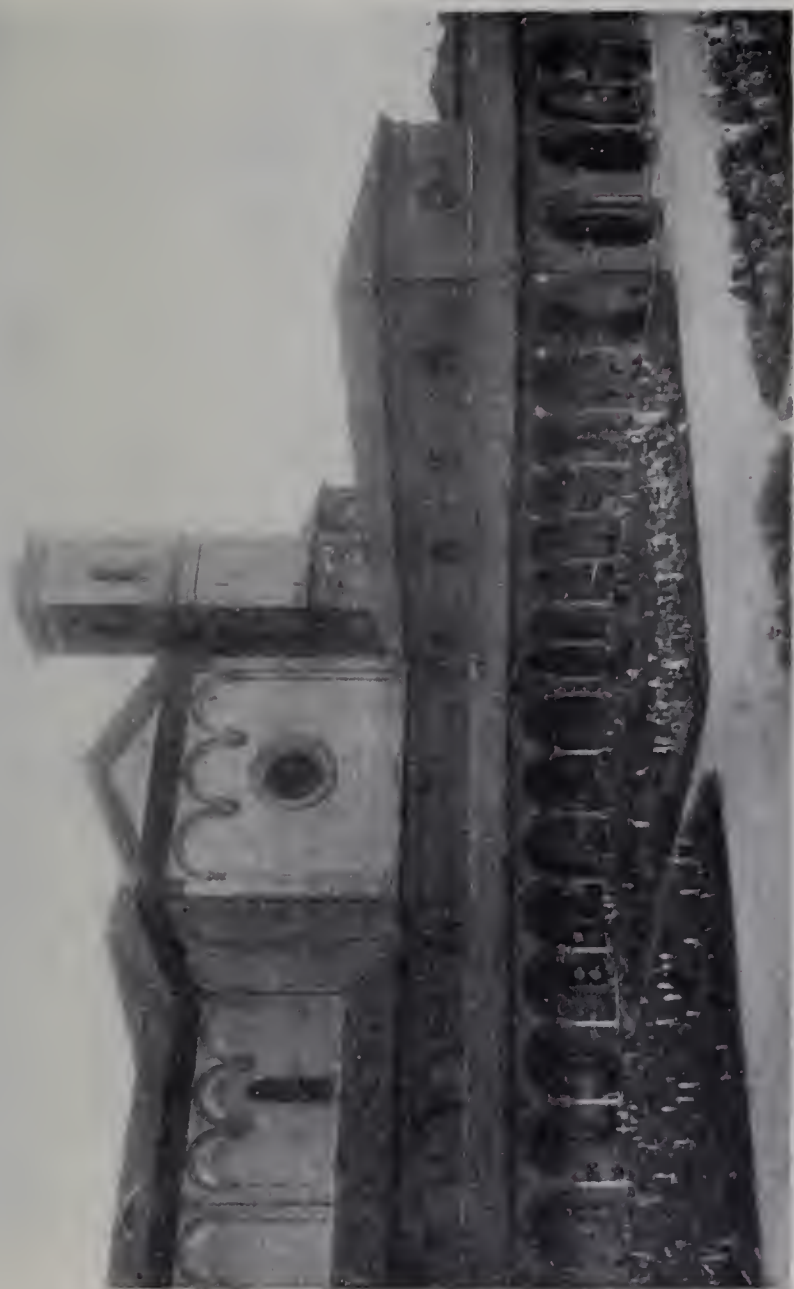
Fig. 395 — Ferrara: San Cristoforo della Certosa.

Fig. 396 — Reggio Emilia: Duomo.

Fig. 397 — Modena, San Pietro: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 398 — Ferrara. Biagio Rossetti: Palazzo dei Diamanti.

d'ornamenti ogni cosa. Gl'incassi dei pilastri rossettiani non sognarono mai tanta fioritura, così ricchi trofei nelle candelabre

Fig. 399 — Ferrara: Palazzo dei Diamanti.

dei cantonali; le colonne del cortile (figg. 400-401) non vestiron mai di più ornata stoffa i capitelli (figg. 402-407), pur mantenendo lo schema rossettiano, della fascia sul collarino, della

Fig. 400 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti. Biagio Rossetti: Cortile.

Fig. 401 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti: Loggiato nel cortile.

Fig. 402 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti: Capitello.
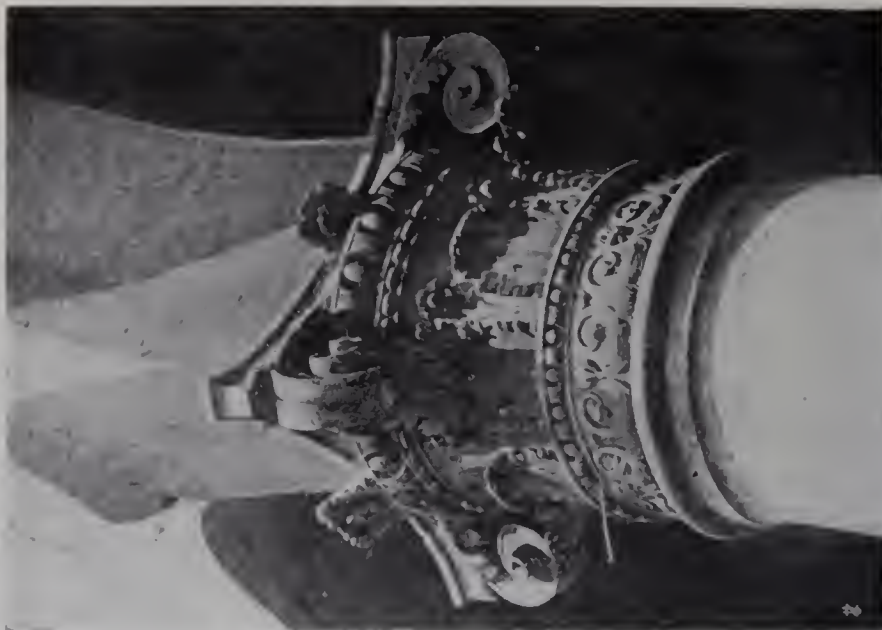
Fig. 403 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti: capitello.
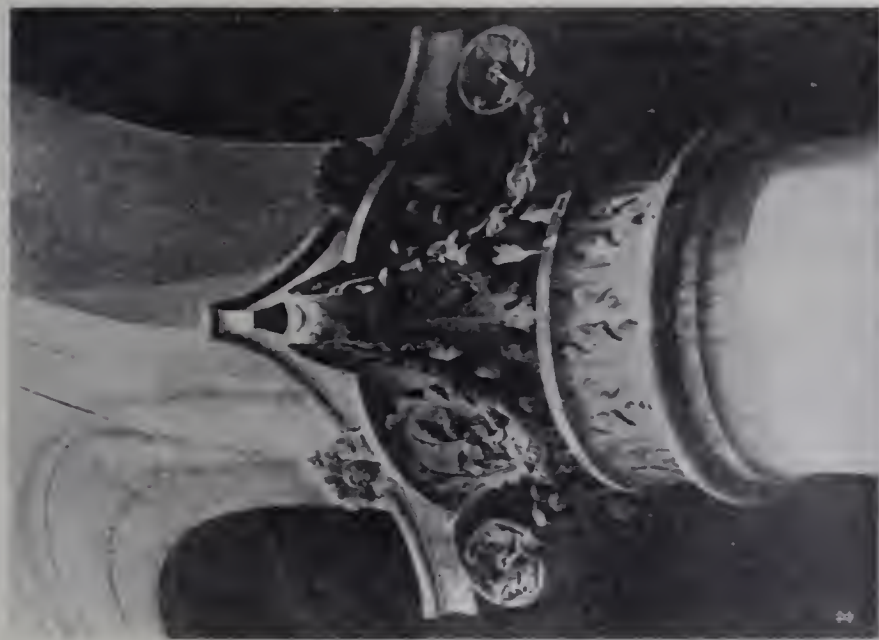
Fig. 404 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti: Capitello.

Fig. 405 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti: Capitello.

Fig. 406 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti: Capitello.

Fig. 407 — Ferrara, Palazzo dei Diamanti: Capitello.
(Fot. dell'Emilia)

corona sotto l'abaco, dalla quale si partono le volute a corna di ariete. Tanta ricchezza di capitelli richiede un maggiore slancio d'archi e più larghe campate di quello che abbia ricevuto dall'austerità rossettiana.

Altrettanto può dirsi del magnifico palazzo che Antonio Costabili, a datare dal 1502, fece erigere, come si suppone, per Ludovico il Moro, mentre questi era prigioniero di Luigi XII al castello di Loches. Ancora Biagio Rossetti per il suntuoso edificio si valse di Gabriele Scifoni e di Cristoforo d'Ambrogio milanese, ma questa reggia, come il palazzo dei Diamanti di Sigismondo d'Este, non ebbe compimento. Bene si scorge il nostro architetto all'esterno, nella pentafora in via Porta d'Amore (fig. 408), non solo nella parte in cotto, condotta con la consueta nitidezza, ma anche nel breve tragitto delle arcate. Più ampiamente appare, l'opera del Rossetti, nel superbo cortile (figg. 409-410), nei due loggiati, l'inferiore con colonne di marmo sormontate da svariati capitelli (figg. 411-421); il superiore, con le colonne basate sopra pilastrini, che dividono il parapetto, tutti adorni da miniate candelabre. La decorazione assume la ricchezza, l'esuberanza, la virtuosità veneziana dei Lombardo, il che vieppiù si nota nello scalone dai gradi ornati, come quello dei Giganti nel palazzo ducale a Venezia. Dopo il Rossetti, anzi alla fine de' suoi anni, la terracotta volle gareggiare con i marmi, ma il fasto non le convenne, anzi la contaminò, la corruppe.

* * *

La decadenza della terracotta si vede a Ferrara stessa, nell'opera, ricca di caratteri pittoreschi, del palazzo Roverella (figg. 422-423), diviso, in entrambi i piani, da lesene ornatissime, che nell'ordine inferiore si piantano sulle basi trapezoidali della scarpata. Le finestre troppo si stringono alle lesene, come occhi giunti in modo deforme alla canna nasale (fig. 424); ma in ogni modo il fondo della decorazione corrisponde al disegno di Biagio Rossetti, e su di esso si è sbizzarrito un pittore, negli ornati,

Fig. 408 — Ferrara, Palazzo di Ludovico il Moro. Biagio Rossetti: Pentafora di via Porta d'Amore.
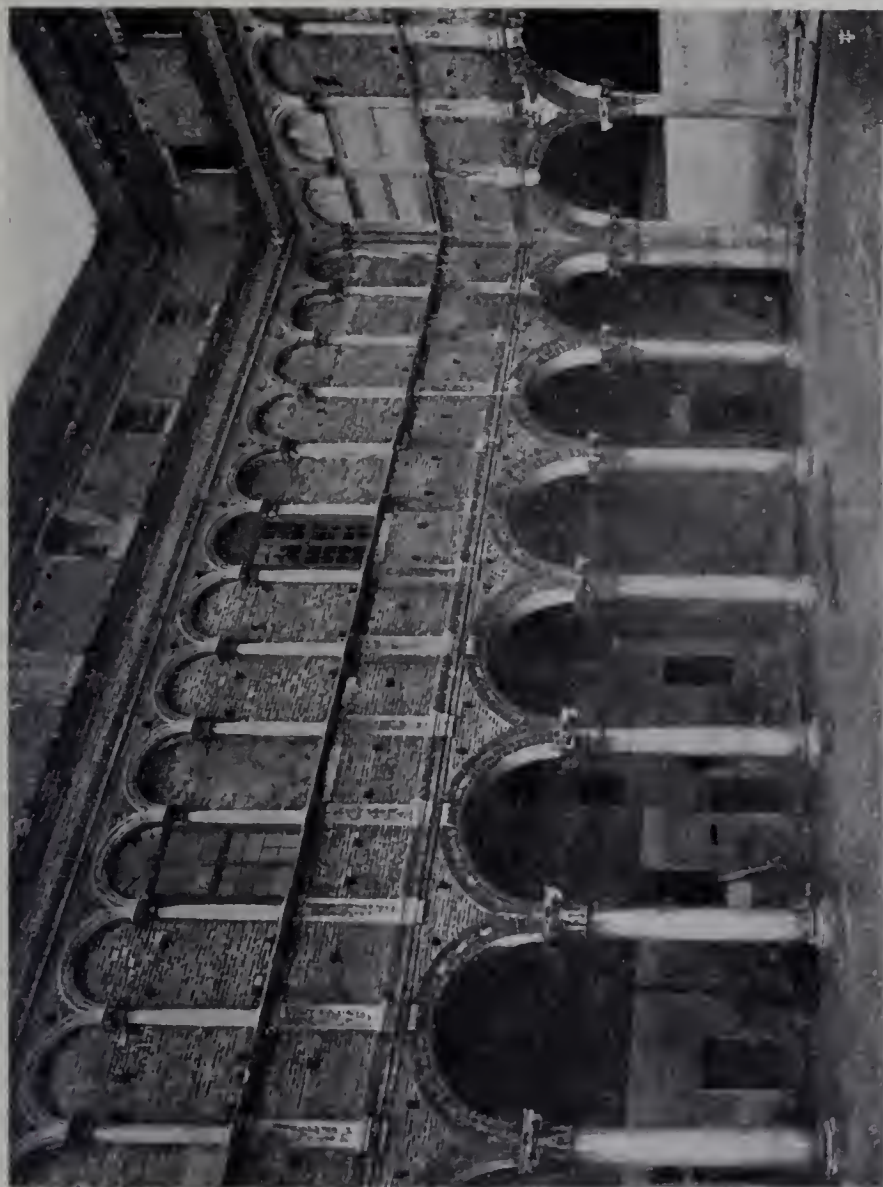
Fig. 409 — Ferrara. Biagio Rossetti: Cortile del Palazzo di Ludovico il Moro.
(Fot. dell'Emilia).
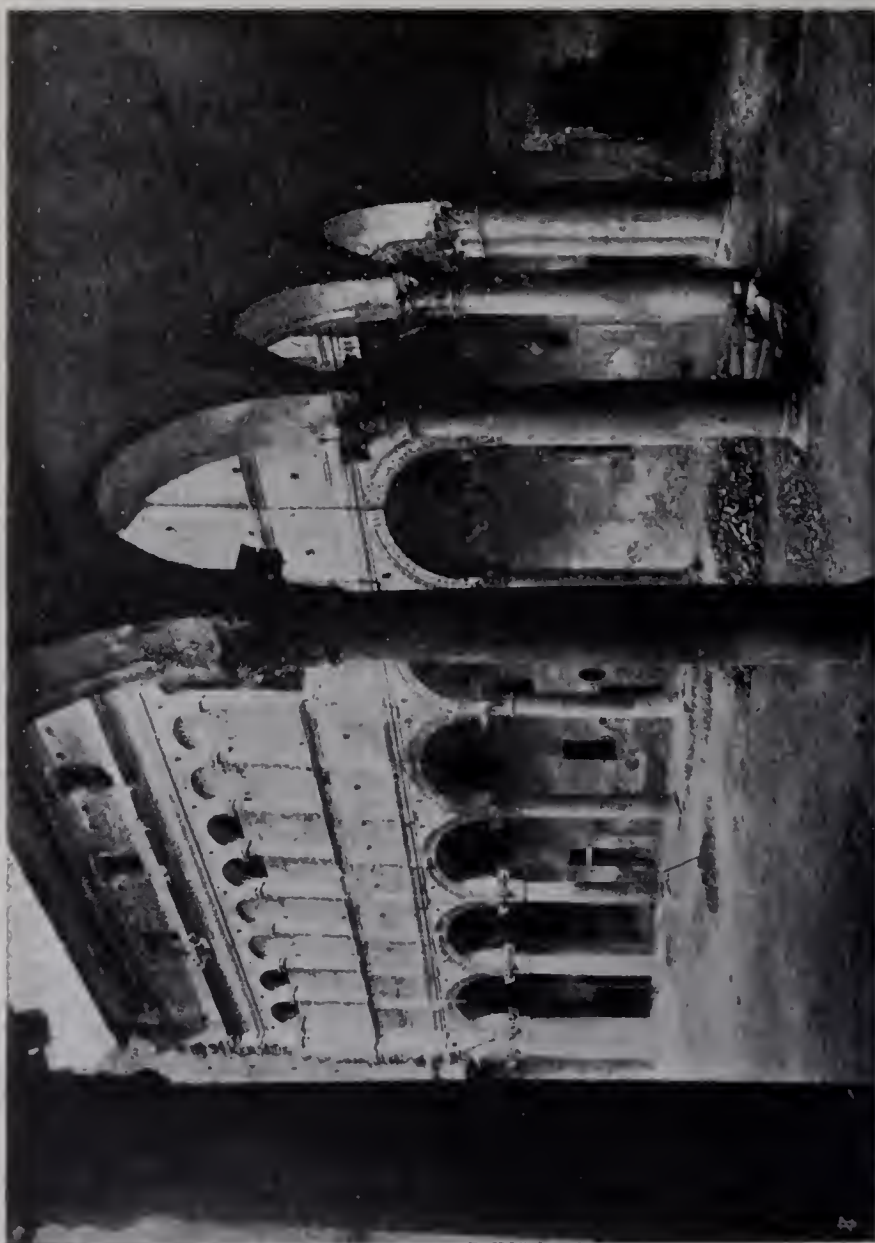
Fig. 410 — Ferrara: Palazzo detto di Ludovico il Moro.

Fig. 411 — Ferrara: Palazzo detto di Ludovico il Moro.

Fig. 412 — Ferrara, Palazzo detto di Ludovico il Moro: Capitello.
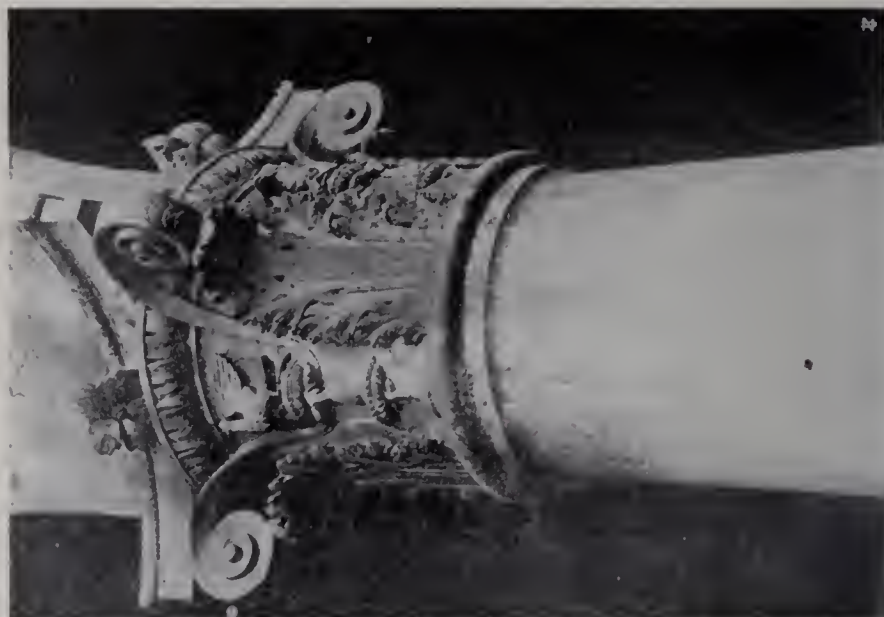
Fig. 413 — Ferrara, Palazzo detto di Ludovico il Moro: Capitello.
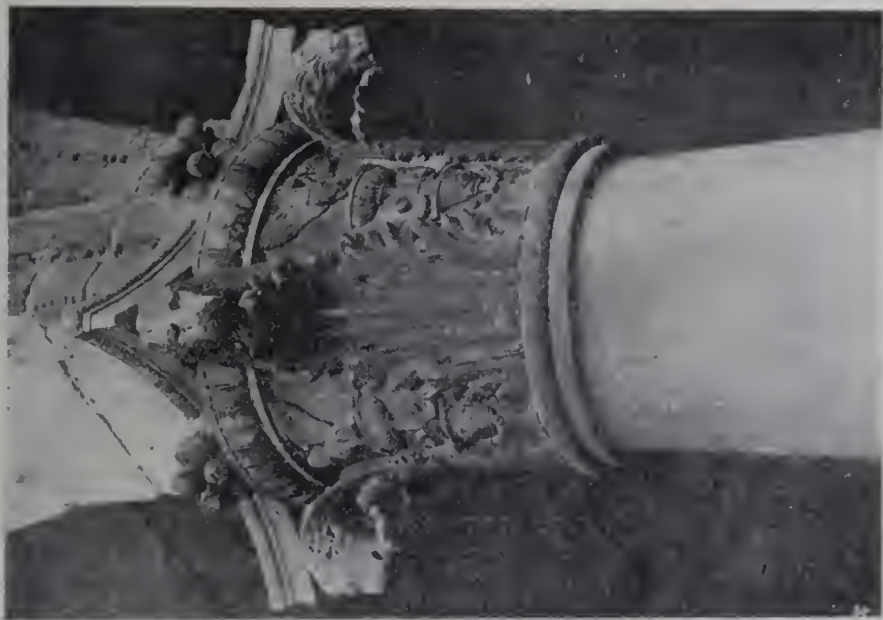
Fig. 414 — Ferrara, Palazzo detto di Ludovico il Moro: Capitello.
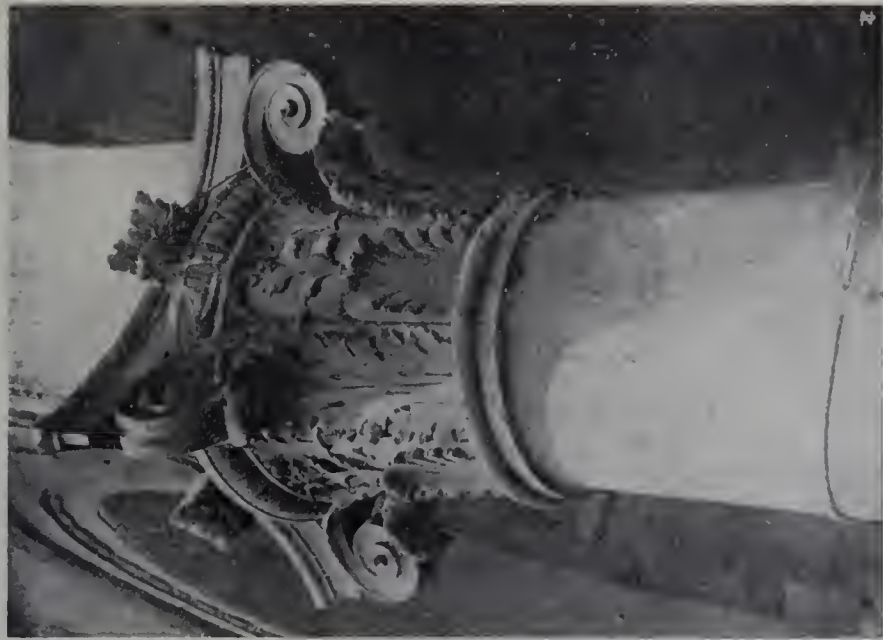
Fig. 415 — Ferrara, Palazzo detto di Ludovico il Moro: Capitello.

Fig. 416 — **Ferrara,** Palazzo detto di Ludovico il Moro: Capitello.

Fig 417 — Ferrara, Palazzo detto di Ludovico il Moro: Capitello.

Fig. 418 — Ferrara, Palazzo detto di Ludovico il Moro: Capitello.

Fig. 419 — Ferrara, Palazzo detto di Ludovico il Moro: Capitello.
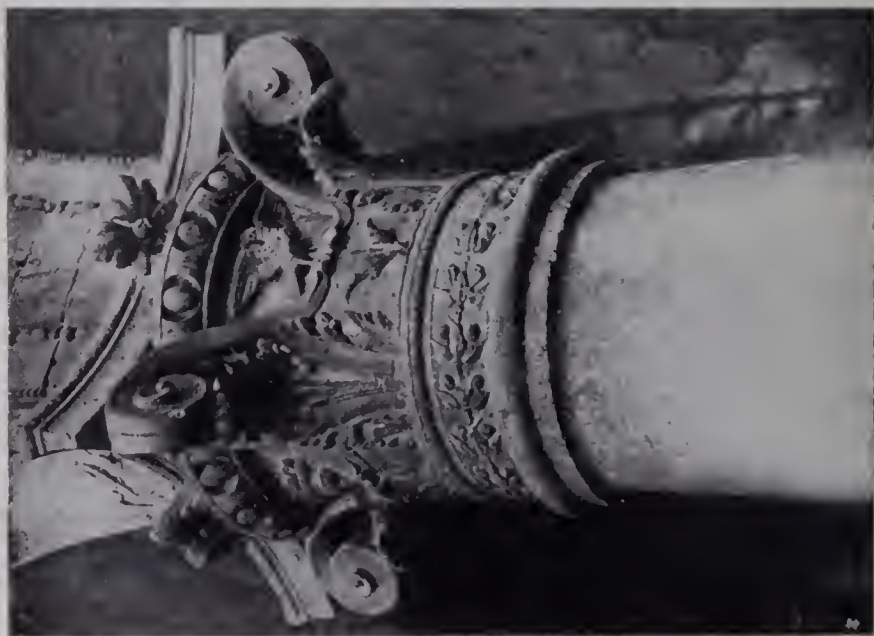
Fig. 420 — Ferrara, Palazzo detto di Ludovico il Moro: Capitello.

Fig. 421 — Ferrara, Palazzo detto di Ludovico il Moro: Capitello.

Fig. 422 — Ferrara. Ercole di Giulio Cesare Grandi: Palazzo Roverella.
(Fot. dell'Emilia).

Fig. 423 — Ferrara, Palazzo Roverella: Particolare della facciata.
(Fot. Poppi).

nelle tabellette con busti, nei fregi sulle finestre, con teste leonine e muliebri di marmo bianco. Abbiamo, cioè, lo sviluppo

Fig. 424 — Ferrara, Palazzo Roverella: Particolare della facciata.

enfatico dato alle sagome di Biagio Rossetti da un pittore suo contemporaneo: Ercole di Giulio Cesare Grandi, che al Rossetti fornì il disegno per la chiesa di Santa Maria in Vado.

A lui, e non a Baldassare Peruzzi, cui era ascritta, attribuiamo la famosa porta dei Leoni (fig. 425), cosidetta per i due in marmo che si vedevano accosciati presso la porta.[1] Questo trionfale accesso al palazzo (figg. 426-427), fondato da Francesco Castelli, ora proprietà dei conti Prosperi, è d'ordine composito, con scanalate colonne, con gradinata e un poggiuolo, formato da balaustre e pilastrini adorni, distaccato dal cornicione dell'ordine, mediante dadi marmorei e una mensola.[2] Su ogni spigolo della cornice seggono genietti con le spalle contro il verone e le gambe penzoloni. La scalinata, alla veneziana, composta di sei gradini marmorei, ha ornati ad incasso di metallo, come a niello, tra cui vedesi lo stemma dei Castelli, medici ducali, che fabbricarono la casa nel quadrivio della *Addizione Erculea*, formatosi all'incrocio delle lunghe ampie strade chiamate l'una dei Piopponi o degli Angeli, l'altra Corso di Porta Po o di Porta Mare.

Le imposte della porta magnifica erano un tempo guarnite di medaglie e di mascheroni in bronzo; e nei pilastrini delle spalle erano incassati, entro cerchi, tondi in bronzo, oggi sostituiti da copie, rappresentanti, nelle facce anteriori, due teste imperiali laureate; nelle facce laterali, *San Giorgio* che uccide il drago, le *tre Grazie* e *Mercurio*. Anche in questa commistione di metalli e di marmi possiamo vedere una forma trasmessa da pittore a pittore, propria delle architetture dipinte da Cosmè Tura, come da Ercole Roberti e altri ferraresi. Nei pennacchi dell'arco stanno due tondi, da cui sporgono teste di guerrieri; nel fregio sovrapposto all'architrave, sono intagliati ornamenti finissimi; nella cornice superiore del poggiuolo, in corrispondenza con i pilastrini, poggiano, potremo dire, alla veneziana, una scimmia e alcuni putti in atto di lotta, due teste, una delle quali coperta di turbante, entrambe con la struttura rettangolare propria alle teste che si vedono nelle pitture attribuite al Grandi.

---

[1] L'attribuzione al Peruzzi fu fatta da Luigi Lanzi.
[2] Venturi Adolfo: *Ercole Grandi*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1888, p. 195.

Anche in questa porta superba sono molti i particolari che richiamano Biagio Rossetti, nei pilastri, nelle cornici dell'archi-

Fig. 425 — Ferrara, Palazzo Prosperi. Ercole Grandi: Portale. (Fot. Alinari).

trave, perfino nei pilastrini divisorî del poggiolo, coi piccoli capitelli scanalati. È l'architettura rossettiana che ha trovato
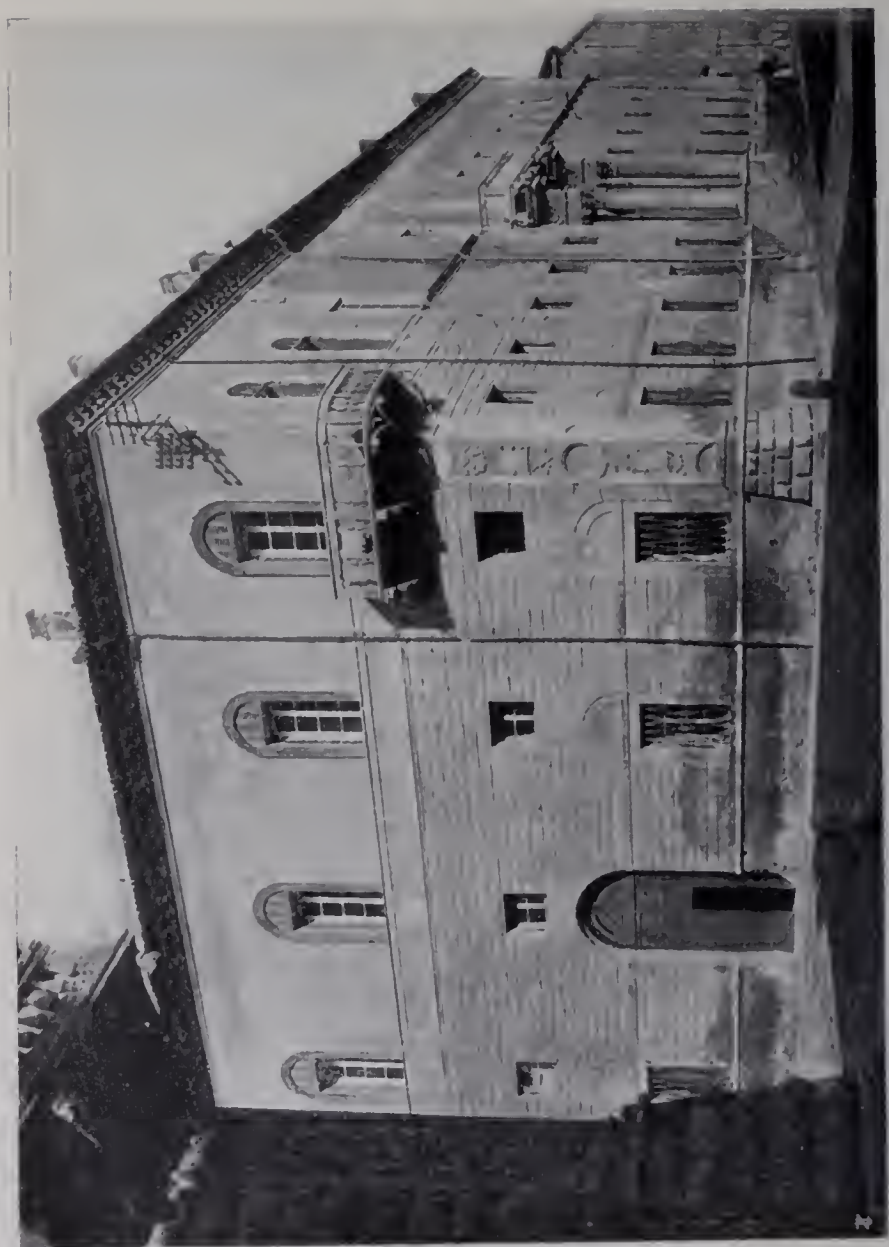
Fig. 426 — Ferrara: Palazzo Prosperi.

Fig. 427 — Ferrara, Palazzo Prosperi. Ercole Grandi: Candelabre.

Fig. 428 — Ferrara: Colonna di Piazza Ariostea.

lo sviluppo, la nobiltà dei marmi, quale poteva dare un pittore, lo stesso che chiude il ciclo glorioso del Quattrocento ferrarese.

Ercole Grandi, non solo fornì a Biagio Rossetti i disegni della facciata e delle navi della basilica di Santa Maria in Vado, come pure delle opere di marmo da farsi in quella chiesa, «all'antiga», ma anche diede all'architetto il disegno del monumento sulla piazza che, per l'*Addizione Erculea*, si distese nel luogo detto *Terra Nuova*. Ancora una volta Ercole Grandi preparava disegni all'architetto ufficiale degli Estensi, al direttore della grande rinnovazione edilizia di Ferrara. Il monumento, che nella piazza nuova, oggi detta Ariostea, doveva erigersi in onore di Ercole I d'Este, consisteva in un arco trionfale sormontato dalla statua equestre del duca, in bronzo. Ma sventura incolse al progetto: una colonna trasportata con una nave a Ferrara cadde nel fiume, quando se ne fece lo scarico; poi le contingenze politiche ferraresi interruppero l'opera intrapresa, quantunque nel 1503 il tagliapietra Antonio di Gregorio avesse compiuta la parte sua, cioè scalinate, basamenti, colonne, cornici, fregi. Oggi non resta sul luogo, ove dovevasi ammirare il monumento, se non una (fig. 428) delle altissime colonne trasportate da Venezia, rimasta giacente sulla piazza sino a quando, scolpitovi attorno un ramo di quercia, venne raddrizzata per sostenere la statua di Alessandro VII, alla quale successero, secondo le vicende della storia, nel 1796, la statua della Libertà, inalberata alla presenza del Generale Bonaparte, e tre anni dopo abbattuta dagli austriaci; nel 1810, la statua di Napoleone, e infine quella dell'Ariosto.

* * *

Un altro maestro lasciò alla terracotta prendere il sopravvento sugli spazî architettonici: lo Sperandio da Mantova, il medaglista fecondo, che lavorò per gli Estensi, i Manfredi, i Bentivoglio e i Gonzaga.[1]

---

[1] HEISS ALOISS: *Les médailleurs de la Renaissance*, VI, *Sperandio da Mantova*, Paris, 1886; DAVARI STEFANO: *Sperandio da Mantova e Bartolomeo Meliolo mantovano scultori orefici del XV secolo*, Mantova, Segna, 1886; MALAGOLA CARLO: *Di Sperandio e delle cartiere... in*

A Bologna, lo troviamo attendere a due opere in rapporto con l'architettura: il sepolcro di papa Alessandro V ricostruito in San Francesco (fig. 429), e la decorazione sulla facciata della chiesa della Santa. Nel sepolcro, per intiero opera dello Sperandio, si può vedere come il plastico mantovano, avendo lungamente vissuto a Ferrara, sia dominato dall'arte dei pittori ferraresi, specialmente da quella tradotta per opera di Domenico di Paris nel palazzo di Schifanoia. Ma le terrecotte, insieme congegnate, almeno in parte, concorrono a dar al monumento ricchezza, non nobiltà: lo scultore ha perfino messo nel coronamento due ippocampi barbati e alati, che si stringono alle anse di un vaso, base alla statua della Vergine. Il basamento sembra il fianco d'un grande sarcofago, che regga la tomba del Pontefice, il quale si vede inclinato, obliquamente steso al disopra. E un turgido festone d'alloro, limite al letto funebre, porta mensole e un vaso, sostegno a tre statue, che chiudono il mausoleo fatto di ripieghi, nell'architettura come nella decorazione.

Meglio la facciata della chiesa della Santa (fig. 430), con le terrecotte stampate, ma ritocche, e alquanto regolate, ordinate, non grezze. Tutto rievoca la decorazione di Domenico di Paris nel palazzo di Schifanoia: l'opera deve appartenere al 1481, quando la chiesa, ricostrutta su disegno di Marchione di Faenza e di Bartolomeo di Dozza,[1] ebbe nell'alto la trilobatura curvilinea, richiamo al coronamento della facciata del tempio malatestiano, quale appare nella medaglia di Matteo de' Pasti, e in tante chiese venete. La porta (fig. 431) e le terrecotte della facciata, con gli abrasi stemmi incorniciati, mostrano sempre l'autore facilone, assiepato, che, dandoci il troppo, esce dai limiti giusti e semplici concessi alla terracotta.

Fanea, Modena, 1888; VENTURI ADOLFO: *Sperandio da Mantova*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1888; ID. appendice al suddetto articolo, *ibidem*, II, 1889; RUBBIANI ALFONSO: *La tomba di Alessandro V*, in *Atti e memorie della R. Dep. di Storia Patria per le Romagne*, 1894; MALAGUZZI VALERI FR.: *La chiesa della Santa in Bologna*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1896; RUBBIANI ALFONSO: *La facciata della Santa in Bologna*, in *Rassegna d'arte*, V, Milano, 1905; MACKOWSKY: *Sperandio Mantovano*, in *Jahrb. K. preuss. Ksts.*, 1898.

[1] RUBBIANI ALFONSO: *La Facciata della « Santa » in Bologna*, in *Rassegna d'Arte*, 1905; MALAGUZZI VALERI, *La chiesa della « Santa » in Bologna*, in *Arch. stor, dell'Arte*, 1896.
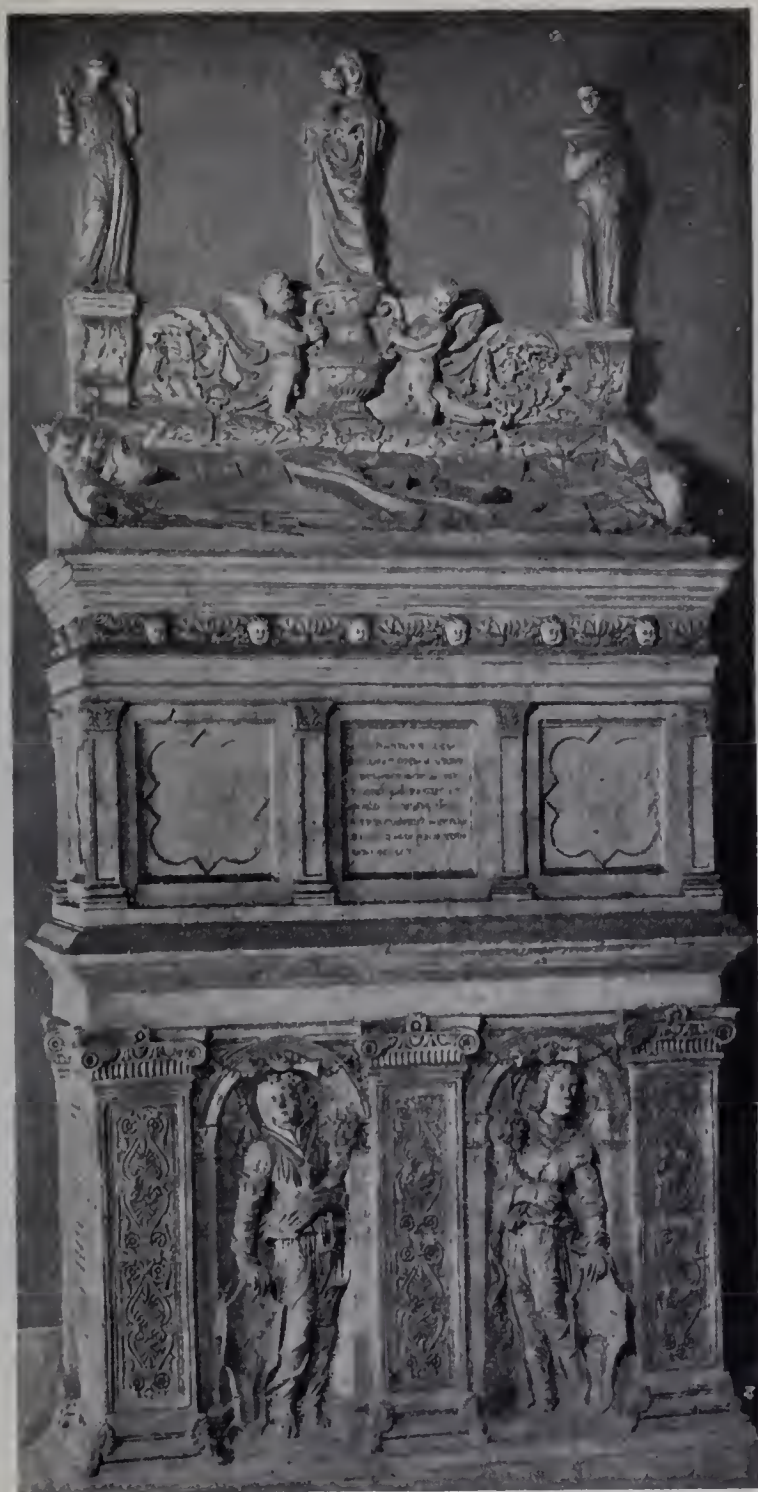
Fig. 429 — Bologna (dintorni di), Certosa.
Sperandio da Mantova: Monumento al Papa Alessandro V.
(Fot. dell'Emilia).

Fig. 430 — Bologna, Chiesa della Santa. Sperandio da Mantova: Facciata.

Fig. 431 — Bologna, Chiesa della Santa. Sperandio: Portale.
(Fot. Alinari).

Ma peggio operarono gli stampatori di cornici e architettoniche membrature, che, nella facciata della chiesa dello Spirito

Fig. 432 - Bologna, Chiesa dello Spirito Santo: Facciata. (Fot. Poppi).

Santo (fig. 432),[1] misero insieme, come per gioco, gli stessi pilastrini brevi, uno sull'altro; li caricarono ora di capitelli e ora

[1] A. Rubbiani, *La facciata dello Spirito Santo*, Bologna, 1894.

no, tutto tagliando, segando, accostando a pezzi, a tratti, con materialità industriale. I modelli bolognesi del tempo di Marco

Fig. 433 — Bologna: Palazzo dei Cenciaioli.
(Fot. Poppi).

Zoppo pittore non erano di inabili plastici, ma il tornaciaio prese la mano all'architetto. Ciò si vede anche in altre costruzioni, perfino nel vantato palazzo dei Cenciaioli (fig. 433), dove, nel piano

inferiore, tra le lunghe pilastrate, si rompono malamente gli archi a stampa, e, nel piano superiore, si pigiano le finestre. Quelle

Fig. 434 — Bologna, Museo: Fregi in terracotta.

terrecotte, nonostante la miglior buona volontà di chi le usava, in edifici sempre diversi di dimensioni, distruggevano il senso

Fig. 435 — Bologna, Palazzo Bevilacqua: Cortile.
(Fot. Poppi).

della proporzione, che ogni membratura degli edifici deve tenere in campi differenti: la musicalità dei rapporti fra il tutto e le

Fig. 436 — Bologna: Portico della chiesa di S. Giovanni.
(Fot. Poppi).

sue parti veniva meno. Uno stesso fregio (fig. 434), sia pure elegante, e forse dovuto allo Sperandio, non avrebbe potuto mai

stare tanto nel loggiato del cortile di palazzo Bevilacqua (fig. 435) quanto lungo il portico laterale a S. Giacomo Maggiore (fig. 436),

Fig. 437 — Bologna, Palazzo Fava: Facciata.

chè le vesti architettoniche non possono tagliarsi come le stoffe per l'abbigliamento umano: il sarto, studiate le forme

proprie del suo cliente, disegna l'abito, ma nulla saprebbe far di attillato, quando avesse da usar colli già pronti e maniche cu-

Fig. 438 — Bologna, Casa Gualandi: Particolare della facciata. (Fot. dell'Emilia).

cite. Non solo: per le forme architettoniche vi sono elementi vitali, sempre mutevoli, come l'aria, come la luce.

La riduzione al minimo del materiale stampato s'intese anche a Bologna, come appare dal confronto dei palazzi Fava (fig. 437)

Fig. 439 — Bologna, Palazzo Bolognini.
(Fot. Poppi).

e Gualandi (fig. 438), in quello ancora manifesto il ripiego, in questo no: ripiego che, nel Cinquecento ampio, solenne, non sembra più comportabile: vedansi ad esempio i palazzi Bolo-

gnini (fig. 439), Pallavicini (fig. 440), Brun (fig. 441), Carracci (fig. 442), Malvezzi-Campeggi (fig. 443). Tutt'intorno, nell'Emilia,

Fig. 440 — Bologna, Palazzo Pallavicini: Facciata.

si ebbe, come a Bologna, la stessa evoluzione nell'uso della terracotta, quanto più limitato, tanto più composto ad equilibrio e logica; l'effetto pittoresco s'accrebbe, per il biancheg-

Fig. 441 — Bologna, Albergo Brun: Facciata.
(Fot. Poppi).

Fig. 442 — Bologna, Casa dei Carracci.
(Fot. Poppi).

giare dei marmi sul cotto e sui mattoni: esempio il Palazzo del Podestà a Forlì (fig. 444).

In Bologna, un saggio eccezionale, che par gettato da una

Fig. 443 — Bologna, Palazzo Malvezzi-Campeggi.

stampa su modello di Francesco del Cossa, tanto si presenta ampio e adatto alla fronte del palazzo comunale, è l'incorniciatura (fig. 445) della *Madonna* di Niccolò dell'Arca, come il

Fig. 144 — Forlì. Palazzo del Podestà.
(Fot. Alinari).

peduccio che ne sostiene la base. Ed è tanto più singolare quel saggio, in quanto Niccolò dall'Arca, nel coronamento del sepolcro

Fig. 445 — Bologna, Palazzo pubblico. Niccolò dell'Arca: Madonna. (Fot. Alinari).

di S. Domenico (fig. 446), sembra ispirarsi all'arte di Benedetto da Maiano, che nella Romagna lasciò esemplari.

Come il *Sepolcro* in terracotta differisce dal coronamento dell'arca di S. Domenico, ove la virtuosità prende il posto della

Fig. 446 — Bologna, San Domenico. Niccolò dall'Arca: Arca di San Domenico. (Fot. Alinari).

violenza realistica, così quella incorniciatura larga e semplice ci presenta Niccolò più spontaneo e forte. Nell'arca egli crea

un trionfo d'orefice per qualche mensa regale; e i tagliapietra bolognesi lo imitarono, lo seguirono, creando i meravigliosi cancelli marmorei dell cappelle di San Petronio (figg. 447-448).

Nel 1483, come ricorda il Nadi, « se chomenzò aprire la via sota el palazo del podestà (fig. 449-451) e zittare zoso le botege per fare una loza come iera antigamente ». Rifatte le botteghe, si dette principio nel 1485 alla fondazione dei [pilastri del nuovo portico, con macigni scolpiti *in modo rosarum*, da Marsilio d'Antonio Infrangipani e soci « taiapreda », a norma dei patti conchiusi con Giovanni II Bentivoglio e Pirro Malvezzi. Quel maestro il 7 luglio 1488 con la sua bottega aveva a fare l'« architravo e la cornis del palazo de la facada del Podesta da Bologna », e, nel gennaio 1492, insieme coi nuovi soci Alessandro Brocoli e Leonardo e Giacomo Filippi, scolpiva le pietre del fianco del palazzo volto verso il *Nettuno* e dell'altro verso gli Orefici mentre si lavorava attivamente alla fronte, che, sul finire del 1495, era molto inoltrata.

Non è noto l'architetto del palazzo, che non ha relazione di sorta con le architetture bolognesi, e per la grandiosità di masse precorre il Cinquecento.

I piloni del portico, enormi, a bugne fiorite, l'ampiezza dei finestroni, i grandi oculi sotto il cornicione, hanno una fisionomia così aperta, slargata, nuova, da far pensare che il modello sia stato dato a Bologna da un architetto come Luca Fancelli, che a Mantova teneva il campo nell'architettura. E quando si pensi che anche a S. Michele in Bosco (fig. 452-453) si trovan segni d'importazione dell'architettura mantovana, è possibile di spiegarsi le forme del palazzo del Podestà, così differenti dalle altre bolognesi contemporanee.[1] Una sola opera a Bologna ci

---

[1] Sul palazzo del Podestà, cfr.: G. Nadi, *Diario bolognese*, cit.; G. Giordani, *Memorie storiche intorno al palazzo detto del Podestà di Bologna*, in *Almanacco statistico bolognese*, Bologna, Salvaroli, 1832; F. Hieronymi de Bursellis, *Annales bononienses*, in *Rerum italic. script.*; Lino Sighinolfi, *L'Architettura bentivolesca in Bologna e il Palazzo del Podestà*, Bologna, Libreria Luigi Beltrami, 1909; Guido Zucchini, *La facciata del Palazzo del Podestà*, Bologna, 1909. Sopra San Michele in Bosco, cfr. A. Gatti, *San Michele in Bosco a Bologna*, Bologna, 1896; Malaguzzi Valeri, *La chiesa e il convento di San Michele in Bosco a Bologna*, Bologna, 1895.

Fig. 447 — Bologna, San Petronio: Transenna della cappella del Collegio dei Notari (Fot. dell'Emilia).

Fig. 448 – Bologna, San Petronio: Cappella dell'Arte dei Macellari. (Fot. dell'Emilia).

Fig. 449 — Bologna, Palazzo del Podestà.
(Fot. dell'Emilia).

Fig. 450 — Bologna, Palazzo del Podestà.
(Fot. dell'Emilia).

Fig. 451. — Bologna, Palazzo del Podestà: Il Portico
(Fot. dell'Emilia).

Fig. 452 — Bologna: San Michele in Bosco.

Fig. 453 — Bologna, San Michele in Bosco.

richiama questo palazzo e deve essere stata eseguita col disegno dello stesso *ingignero*, cioè la porta che s'apre in fondo, a destra, nel cortile del Palazzo Comunale.

Gli echi della fioritura architettonica mantovana non sono i soli, ma pur quelli di Venezia rinnovata dalla Rinascita, dei

Fig. 454 — Bologna: Facciata di San Giovanni in Monte.
(Fot. del Comitato per Bologna storico-artistica).

palazzi magnifici, delle chiese parate a festa, si ripercossero a Bologna, come si vede nelle linee della facciata di San Giovanni in Monte (fig. 454); nè mancò di Toscana lo spirito, che già aveva informato architetture quattrocentesche bolognesi, nella solenne cappella del '500, per la Santa Cecilia di Raffaello, in San Gio-

vanni in Monte (fig. 455), ove sembra riflettersi la grand'arte di Giuliano da Sangallo.[1]

A Parma, un architetto che ha ricevuto lume dal Correggio, il pittore della cupola nella chiesa di S. Giovanni Evangelista, da lui eretta, come dal Parmigianino, coloritore delle volte della Steccata da lui costruite, è Bernardo Zaccagni, del quale non si dovrebbe tener per ora parola, se, prima d'inoltrarsi nel Cinquecento, il costruttore non avesse dato segno di seguir forme locali, tanto nel sobrio carattere della chiesa di S. Benedetto annessa a S. Giovanni Evangelista (1498-1502), quanto nella chiesa di Pedrignano (1509). In S. Giovanni Evangelista (figg. 456-457), trovò già costruite le tre prime cappelle, e compose il resto sulla scorta di esse, attenendosi perciò a tradizioni locali; ma già il secol nuovo incalzava, e lo Zaccagni accolse le forme bramantesche ripercosse da Milano per la via di Piacenza (fig. 458), mentre già da Mantova si diffondevano le forme di Giulio Romano.[2]

Anche Piacenza vanta il suo architetto, Alessio Tramello, che eresse tanti palazzi e chiese da render magnifica la città, come si afferma in una deliberazione dell'Anzianato del Comune, datata 1527, a proposito di una domanda dell'architetto, ormai vecchio, per esenzione da pagamento di tasse.[3] Poco sappiamo riguardo ai palazzi e alle chiese edificati da Alessio Tramello nel Quattrocento; in un regito notarile, per incidenza, egli è indicato come autore della chiesa di San Sisto (fig. 459). In questa appaiono forme che potrebbero dirsi suburbane rispetto alle bramantesche di Milano; e veramente suburbana, riflessa, fu l'architettura della Madonna di Campagna (fig. 460),[4] che Alessio disegnò, secondo l'incarico ricevuto il 3 aprile 1522

---

[1] MALAGUZZI VALERI, *La Chiesa e il Convento di S. Giovanni in Monte*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1897; G. ZUCCHINI, *Le vicende architettoniche della chiesa di S. Giovanni in Monte*, Bologna, 1914

[2] SALMI MARIO: *Bernardino Zaccagni e l'Architettura del Rinascimento a Parma*, in *Bollettino d'Arte*, 1918, p. 85; LONGHI ROBERTO: recensione dello scritto suddetto, in *L'Arte* 1919, p. 80 e seg.

[3] Cfr. *Bollettino stor. Piac.*, a. I, fasc. 5, p. 226.

[4] CORNA P. ANDREA: *Storia ed arte di S. Maria di Campagna*, Bergamo, 1908.

Fig. 455 — Bologna, San Giovanni in Monte: Cappella per la Santa Cecilia di Raffaello.

Fig. 456 — Parma, San Giovanni Evangelista. Bernardo Zaccagni: Interno.
(Fot. Alinari).

Fig. 457 — Parma, Chiesa di San Giovanni Evangelista. B. Zaccagni: Porta e finestre. (Fot. Alinari).

Fig. 458 — Parma. B. Zaccagni: Madonna della Steccata (Fot. Alinari).

Fig. 459 — Piacenza, San Sisto. Alessio Tramello: L'Interno.
(Fot. Alinari).

Fig. 460 — Piacenza. Alessio Tramello: Chiesa della Madonna di Campagna.
(Fot. Alinari).

dai Fabbricieri. Non abbiamo quindi mezzo di riconoscere se, nelle opere più antiche, il Tramello si sia attenuto a forme tradizionali emiliane, e le abbia poi abbandonate al sopraggiungere degli echi della gloria bramantesca, o anche prima, al risuonar di quella dell'Omodeo. Fatto è che più ci si allontana da Bologna più le forme emiliane s'accostano ai centri, ove l'architettura del Rinascimento aveva ricevuto sviluppo fervido e vivo: Milano e Venezia.

IV.

L'ARCHITETTURA VENEZIANA NEL RINASCIMENTO

Rinascita dell'Architettura a Venezia: comparsa dello *stil nuovo* nei disegni di Jacopo Bellini, nei musaici di Giambono in S. Marco, nelle sculture di Antonio Rizzo: Sepolcro di Francesco Foscari a Venezia, Porta di palazzo Lesca a Verona, Arco Foscari, Mausoleo del doge Tron a Venezia, monumento Onigo a S. Niccolò di Treviso, Scala dei Giganti e arcate esemplari dei loggiati a pian terreno e al primo ordine di Palazzo Ducale, Cortile del palazzo Arcivescovile di Vicenza. I Lombardo. Il Leopardi.

La Rinascita nei palazzi veneziani. Semplicità primitiva, lieve complicazione susseguente nel Fondaco dei Tedeschi e in altri palazzi. Corrispondente arcaismo nelle chiese. Complessità decorativa dei Lombardo: San Giobbe, la Chiesa dei Miracoli a Venezia, il Duomo di Aquileia. Architetture di Mauro Coducci: S. Michele all'Isola, Edicola ai SS. Gio. e Paolo, Facciata a S. Zaccaria, Palazzo dell'Orologio e le vecchie Procuratie, Scuola di S. Marco, Scuola di S. Giovanni Evangelista; Palazzi Angaran, Corner-Spinelli, Vendramin-Calergi. Architetture nuove nel Veneto di carattere cinquecentesco.

Jacopo Bellini, nei suoi disegni, ci mostra il sopravvenire del Rinascimento a Venezia, senza però darci un'idea chiara della riforma architettonica. Con infantile curiosità per il nuovo, egli mette insieme archi trionfali, loggiati, cibori, tabernacoli, associando ricordi donatelliani al gotico fiorito, forme classiche a bizantine e arabe; ma i disegni delle sue fantastiche costruzioni (fig. 461), lunghe, squilibrate, composte a pezzi, colme di riquadri, conchiglie, ghirlande, vasi, medaglie, rosette, non attestano altro che il Bellini, disorientato, si valeva confusamente del nuovo.[1] Meglio di lui Giambono, nei musaici della cappella de' Mascoli, dispone i nuovi elementi, pur allungandoli, stringendoli, tracciando archi sopra elevati (figg. 462-463); e, più avanza nel lavoro, più amplia le forme sull'esempio del Mantegna, suo col-

---

[1] Cfr. Ricci Corrado, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni*, Firenze, Alinari, 1908, vol. 2; Golubew V., *Les Dessins de J. B. au Louvre et au British Museum*, vol. 2, Bruxelles, 1908.

Fig. 461 — Parigi, Museo del Louvre. Jacopo Bellini: Gesù tra i dottori (Fot. A. Giraudon).

Fig. 462 — Venezia, San Marco. Michele Giambono: Natività della Vergine e presentazione al tempio. (Fot. Alinari).

Fig. 463 — Venezia, San Marco.
Michele Giambono: La Visitazione.
(Fot. Alinari).

Fig. 464 — Venezia, San Marco.
Andrea Mantegna e Giambono: Il transito della Vergine.

laboratore, nel musaico della *Morte di Maria* (fig. 464).[1] Da Padova giungeva a Venezia la Rinascita, che il genio di Donatello aveva diffuso come da pieno ventilabro, e, per la via di Padova, non più accorrevano alla Serenissima gli scalpellini veronesi rimasti in ritardo, ma di Lombardia affluivano, come già sul principio del Quattrocento, nuovi maestri, Pietro Lombardo tra gli altri, che con la bottega riempì Venezia dell'arte propria. E da Verona giungeva a Venezia uno scultore di genio, Antonio Rizzo, che, dei principii del Rinascimento padrone, sentiva quanto fosse necessario non togliere alle nuove forme la veste lussureggiante del gotico fiorito, agitata dal vento e dalle fiamme. Ed ecco il sepolcro del doge Francesco Foscari a S. Maria dei Frari (fig. 465), ove il sarcofago posa come sopra un'alta stela, culminante in arco inflesso scalato da foglie a rincorsa.[2]

Nessuna traccia più della tradizione gotica dei minuziosi Dalle Masegne; tutto il vecchio materiale è rinnovellato, ringiovanito: i pilastrini (fig. 466) poligonali del sarcofago si cingono di ghirlande di rose; le foglie, benchè s'arriccino in punta, son foggiate alla maniera classica, e quelle che sotto il sarcofago si volgono a voluta, partono dai peducci come da un tondo bulbo. La geometria viene a regolare la vecchia materia capricciosa del gotico fiorito, in tutto, dal cimiero del baldacchino, elmo di gigante aperto sul letto del defunto, ai dischi raggianti attorno i clipei conchigliati dello stemma dogale; dal fregio e dalle pieghe del baldacchino all'arco inflesso, dai raggi scoppiettanti attorno l'immagine del Redentore, agli archi trilobi affondati tra mensola e mensola, ai minuscoli putti che s'aggruppano sopra le sporgenze della cornice del sarcofago, composta con ferreo vigore, e forman coronamento al capitello de' sottostanti pilastrini. Il gotico fiorito è disciplinato dallo spirito della Rinascita, e, pur conservando il suo cavalleresco slancio, si veste di nuova bellezza, di una composta serietà sdegnosa di facili eleganze. Le

---

[1] Cfr. Thode Henri, *Andrea Costanzo in Venedig*, in *Festschrift für Otto Bendorf*, Wien, 1898; Venturi Adolfo, *Storia dell'Arte*, VII, p. 3, pag. 102 seg.

[2] Paoletti, op. cit., I, p. 41.

Virtù sorelle intorno al defunto doge non si atteggiano a dolore; assistono in silenzio la salma, davanti al velario che s'irradia

Fig. 465 — Venezia, Santa Maria de' Frari.
Antonio Rizzo: Monumento al Doge Francesco Foscari.
(Fot. Alinari).

dall'alto. E le tre Virtù teologali, nei riquadri del sarcofago, pensano, pregano, in tranquillità religiosa, sacra.

Fig. 466 — Venezia, Santa Maria de' Frari.
Antonio Rizzo: Monumento al Doge Francesco Foscari.
(Fot. Alinari).
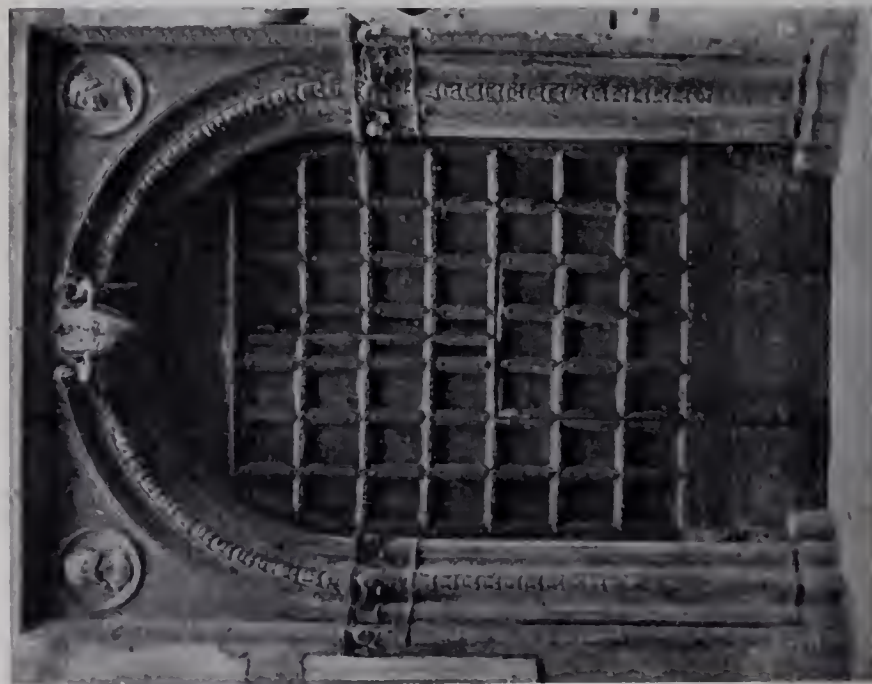
Fig. 467 — Verona. Antonio Rizzo: Porta del palazzo Lesca. (Fot. Brogi).
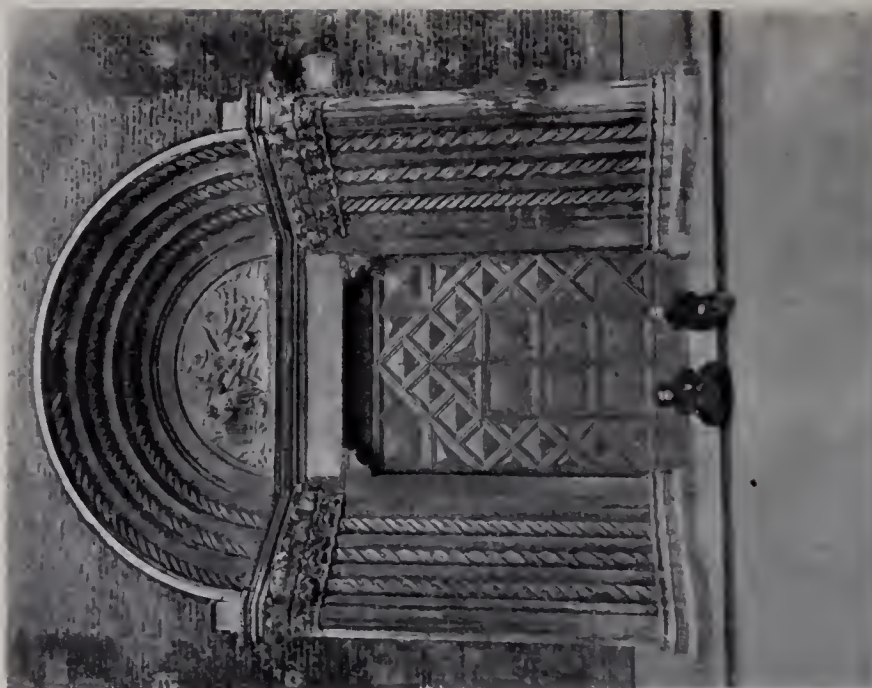
Fig. 468 — Piacenza: Portale della chiesa di S. Francesco.

Prossimo di tempo alla tomba Foscari, o forse di poco anteriore, è un capolavoro ignoto della giovinezza di Antonio Rizzo: la porta del palazzo Lesca a Verona (fig. 467),[1] ove gole e tori, basi e trabeazioni serbano la flessibilità della fibra gotica, ma il Rinascimento spiega l'ampiezza delle sue linee architettoniche nel giro solenne dell'arco a pieno centro e nello specchio rettangolare che circoscrive le riecheggianti cornici dell'arcata. Non si potrebbe sognar insieme più fiorito ed equilibrato ad un tempo, di questa porta composta a perfetto rapporto di vuoti e di pieni sotto la suntuosa stoffa d'ornati che ammanta le cornici e trasforma i capitelli in cespi di teso fogliame con testine di bimbi sboccianti da essi come fiori, simili a quelle nel portale veneziano della chiesa di San Francesco a Piacenza (fig. 468).[2] L'ornato, che nelle mani dei Lombardo ricama in superficie i marmi, nelle mani del Veronese mette in valore la vicenda delle sporgenze e delle rientranze; diviene elemento formativo di membrature architettoniche, appianando, nel cavo delle gole, la trama ferrigna di racemi con metalliche rose, simili a quelli che s'insinuano tra le scanalature dei pilastrini poligonali nel sarcofago di Francesco Foscari, per sbocciare, sul dorso del toro, in una turgida collana di tulipani, i cui petali ondati comunicano alla nervatura il fremito gotico.

L'effetto pittorico dell'ombra, incavata fra le aguzze cornici delle gole, a contrasto con le incessanti vibrazioni luminose sui petali crespi dei tulipani, esalta l'evidenza plastica delle forme, che trova l'accento al vertice, nel rilievo dei putti reggiscudo, chiave dell'arco. La porta, che svela l'ampiezza e la forza della sua struttura sotto il manto fantastico di fiori e di steli, s'ingioiella, nei pennacchi, di aulici tondi, i cui profili, incassati entro l'anello di limite con medaglistico rigore, richiamano al nostro pensiero le eleganze arcaiche di alcune statue dell'arco Foscari e le delicate teste muliebri delle fanciulle che veglian

---

[1] V. tavola in Paoletti, parte II, 113, fig. 2.

[2] Cfr. *Storia dell'Arte italiana*, vol. VI, pag. 820.

pensose il sonno del Doge nel monumento de' Frari. I due cammei, degni della Grecia, imprimono, con la maestà dell'arco a pieno centro, il suggello della Rinascita al superbo portale fiorito.

Ma il monumento ove Antonio Rizzo mostrò tutto il suo genio, fu l'arco Foscari nel Palazzo Ducale.[1] Si può ritenere che i Bon non finissero la porta, almeno i documenti ci mostrano come Bartolomeo e soci, anche tardi, quando il Maestro era infermo, fossero sollecitati per lavori alla porta stessa. Certo è che, mentre nei pilieri le due figure superiori (figg. 469-470) son di scultore che spiegazza spiegazza e non arriva al tutto tondo, le due inferiori rivelano l'intervento di Antonio Rizzo (figg. 471-472). La serietà pensosa delle Virtù nel monumento Foscari si ripete qui nella Temperanza e nella Fortezza.

Il Rizzo, compiuta la porta della Carta arricchendola delle due forti statue, s'inoltrò a decorare il portico di comunicazione (fig. 473) con l'arco Foscari. Bisognava intonarsi al grande frontespizio creato dai Bon: ed ecco lungo le cornici dell'androne fiorire un gotico di maniera, arieggiante all'incirca le vecchie iniziali decorazioni, con foglie arricciate, dalle grasse fibre, e teste di putti sbozzate a gran colpi. Sulle prime, la decorazione sembra dei Bon, ma poi si vede come solo essa arieggi a quei prototipi, nell'effetto calligrafico, all'ingrosso, come per celia. E, giunti al grande arco, che sbocca davanti alla Scala dei Giganti, ritroviamo i capitelli (fig. 474) e il fogliame delle cornici e i cordoni attorcigliati alla foggia ideata dai Bon per l'ingresso magnifico, fiorito. La porta della Carta riecheggia così la propria sonorità dall'androne all'arco (fig. 475), alle ali, dove tra colonne (fig. 476) s'inquadrano nicchie con le figure di Adamo e d'Eva; alla balconata superiore, ove s'annicchia, sotto le stelle del catino, la porta da cui sembra dover comparire il doge nella veste magnifica di broccato al cospetto del suo popolo. Sopra l'arcone, includente la porta del primo piano, si eleva alta una piramide (figg. 477-479): l'arco

---

[1] Paoletti, op. cit., parte I.

Fig. 469 — Venezia, Palazzo Ducale: Porta della Carta.
Arte dei Bon: La Prudenza.
(Fot. Alinari).

Fig. 470 — Venezia, Palazzo Ducale: Porta della Carta.
Arte dei Bon: La Carità.
(Fot. Alinari).

Fig. 471 — Venezia, Palazzo Ducale: Porta della Carta.
Antonio Rizzo: La Fortezza
(Fot. Alinari).

Fig. 472 — Venezia, Palazzo Ducale: Porta della Carta.
Antonio Rizzo: La Temperanza.
(Fot. Alinari).

Fig. 473 — Venezia, Palazzo Ducale. Antonio Rizzo: L'androne.
(Fot. Alinari).

inflesso del monumento Foscari sembra prender qui volume, con le superfici quadre che s'approfondano in cubo, le triangolari a lati curvi erette a piramide, circondate da cuspidi con figure di

Fig. 474 — Venezia, Palazzo Ducale.
Antonio Rizzo: Capitello e fregio dell'arco Foscari.
(Fot. Alinari).

angioli e di Virtù, preparate a celeste torneo, erte attorno all'Eterno come arrotolati gonfaloni.

La misura profonda che regge la vigorosa arte plastica del Rizzo e si allea con la vitalità erompente dalla sua gotica fibra, si rispecchia in ogni particolare della costruzione (fig. 480): nel cespo di bulbi e foglie, frenato a fatica da cinghie sotto il piedistallo della statua al sommo; nei grandi vasi, al cui ventre

Fig. 475 — Venezia, Cortile del Palazzo Ducale: Dettaglio dell'arco Foscari. (Fot. Alinari).

Fig. 476 — Venezia, Cortile del Palazzo Ducale: Dettaglio dell'arco Foscari.
(Fot. Alinari).

Fig. 477 — Venezia, Cortile del Palazzo Ducale. Antonio Rizzo: Arco Foscari.
(Fot. Alinari).

Fig. 478 — Venezia, Cortile del Palazzo Ducale: Arco Foscari.
(Fot. Alinari).
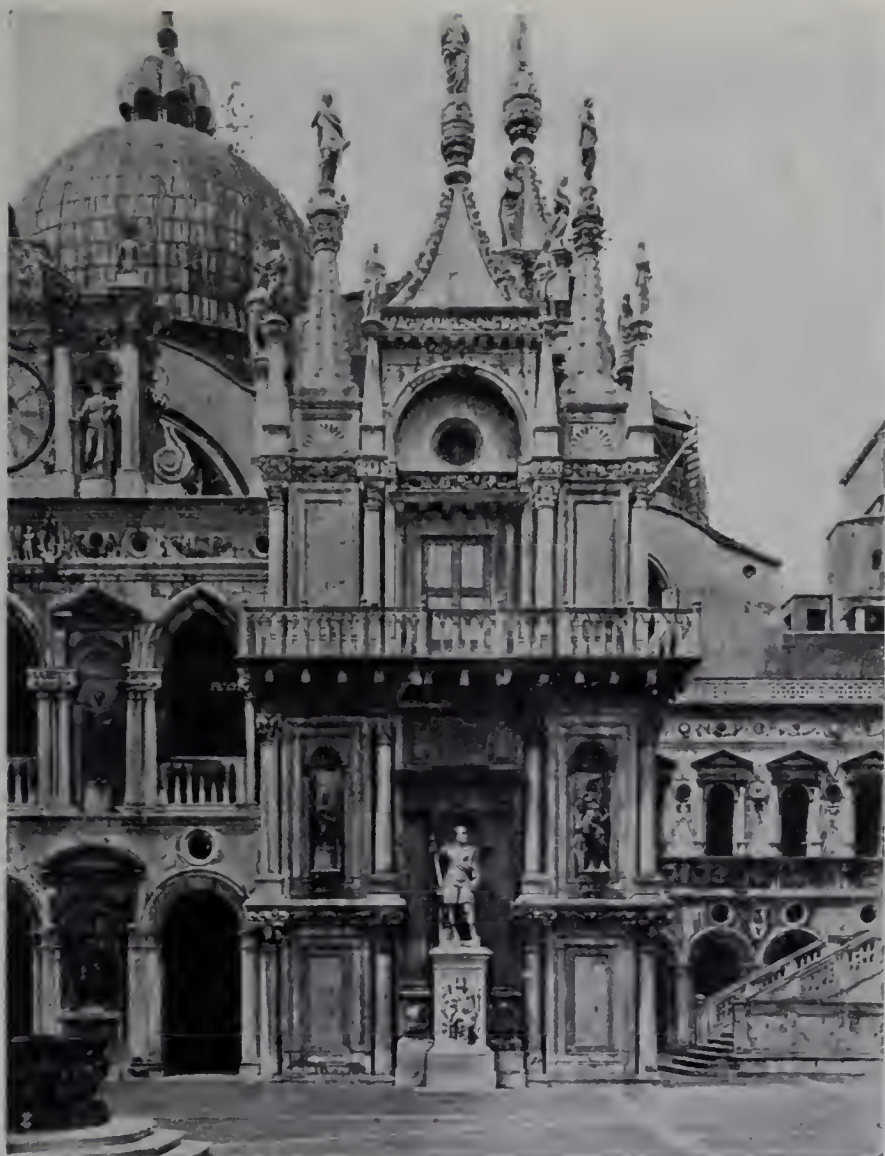
Fig. 479 — Venezia, Cortile del Palazzo Ducale.
Antonio Rizzo: Arco Foscari.
(Fot. Alinari).

Fig. 480 — Venezia, Cortile del Palazzo Ducale: Dettaglio dell'Arco Foscari.

turgido si stringono i puttini torniti del monumento Foscari, ingrandendo la base dei guerrieri in vedetta; nello stupendo popolo di statue, una delle quali inalbera sopra la più alta cima la sua eginetica sagoma, altre, massicce, rocciose, disegnano possenti corpi sotto le vesti arrovellate. Le forme, dense di umor vitale, hanno acquistata pienezza di volume, equilibrio infrangibile, solennità di metro.

Nella tomba del doge Niccolò Tron (fig. 481),[1] Antonio Rizzo sopprime ogni effetto fiammeo di drappi e di fogliami, pur serbando, del gotico, lo slancio in altezza, l'impeto d'ascesa, alla composizione creata da perfetta regolarità di spazi e di masse. Tutti gli elementi si raccolgono in coesione inscindibile entro lo spazio limitato dai pilastri scavati a nicchie, torri strette all'arcata, e dal profondo archivolto, che chiude con sonorità d'ombre l'epico monumento.

Subito la grande arte volumetrica di Antonio Rizzo si rivela per l'equilibrio prodigioso di vuoti e di pieni, alternati così da accentuare, con pause scandite e profonde, il valore plastico dei rilievi nella costruzione, che eleva lungo le pareti, ordine sopra ordine, in slancio verticale di linee, statue entro nicchie come organo immenso le sue canne lucenti. Un ritmo perfetto nella sua ampiezza solenne e appassionata lega tutti gli elementi del trionfale edificio, cui l'asta dello stendardo di Cristo, nella lunetta, e il busto dell'Eterno inalberato sull'acroterio segnano il culmine. L'arcata alta ed angusta trasporta, in trionfo, l'immagine del defunto doge (fig. 482), che s'affaccia al limitare della sua edicola fiorita, nella veste di broccato lucente, come al balcone di Palazzo Ducale, perduto, lo sguardo, nel cielo e nel marino orizzonte di Venezia; e col doge trasporta le statue, guerrieri portascudo, Virtù ed Arti, il popolo orante e musico che sale dai pinnacoli dell'arco Foscari verso gli archi e le cupole di San Marco. Sbalzati nel bronzo o nel ferro sembrano i viticci e le rose

---

[1] Nel vol. VI della *Storia* facemmo troppa parte ai seguaci del Rizzo nel monumento Tron, e male giudicammo la statua del Doge. Meglio considerata l'opera, e tutte le altre del Rizzo, abbiamo qui riveduto e corretto il nostro antico giudizio.
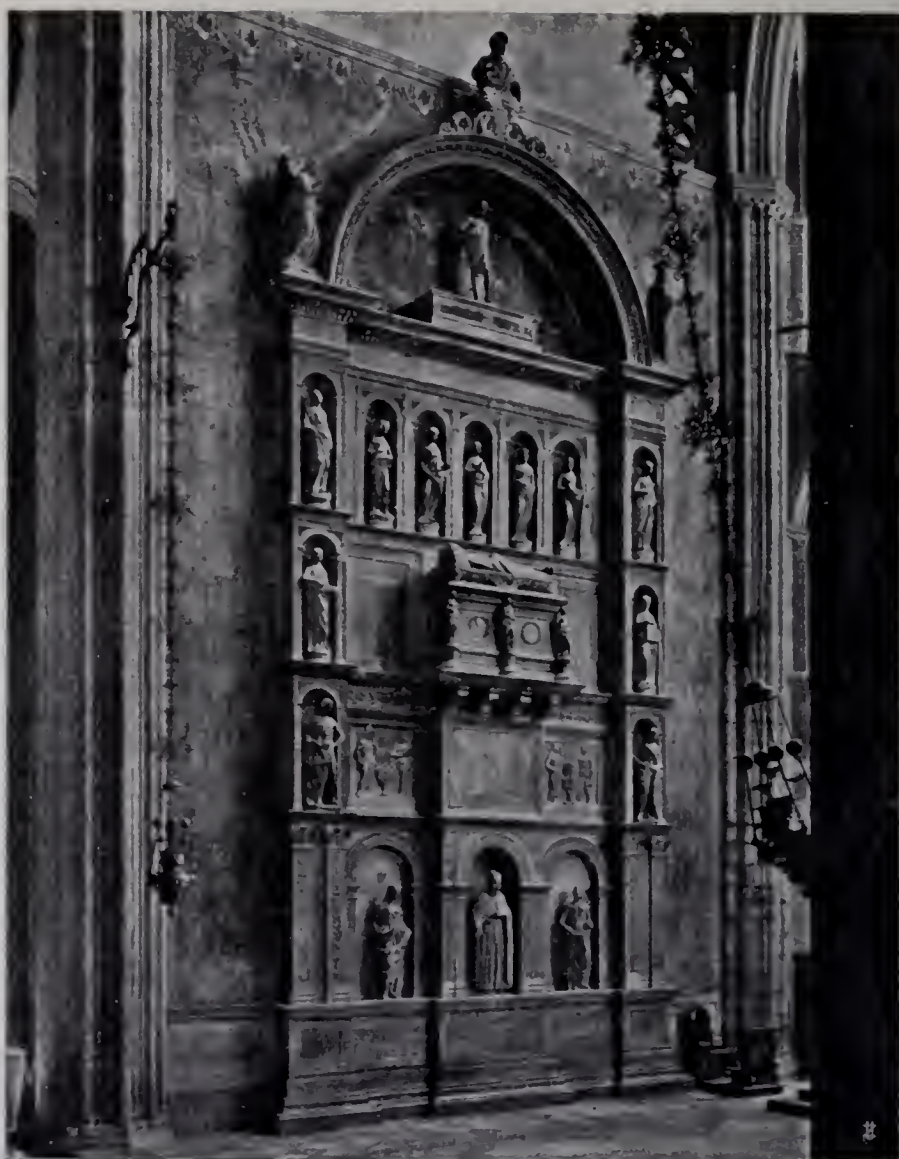
Fig. 481 — Venezia, Chiesa dei Frari.
Antonio Rizzo: Monumento al Doge Niccolò Tron.
(Fot. Anderson).

Fig. 482 — Venezia, Chiesa dei Frari. Antonio Rizzo: Monumento al Doge Niccolò Tron.
(Fot. Alinari).

dei bassorilievi che formano il fregio sotto la cornice d'imposta al sepolcro del doge; rulli di ferro massiccio stretti alla base del

Fig. 483 — Venezia, Chiesa dei Frari.
Antonio Rizzo: Monumento al Doge Niccolò Tron (particolare).
(Fot. Alinari).

sarcofago da un'adorna cintura, i plinti che reggono, sorgendo da lunghe basi massicce, tre Virtù in funzione di colonne. La forma cilindrica — prediletta da Antonio Rizzo come da Anto-

nello — si ripete nei piedistalli che elevano dal piano delle profonde nicchie altre magnifiche statue fusiformi.

Fig. 484 — Venezia, Chiesa dei Frari.
Antonio Rizzo: Particolare del Monumento Tron.
(Fot. Alinari).

Non la immutabile stasi, il silenzio di tomba delle forme costrutte da Francesco Laurana, in queste statue (fig. 483), che si

ergono come svelte anfore dalle basi cilindriche: l'impeto gotico si traduce nel vigore d'acciaio delle membra tornite, nello sboccio elastico dei petti protesi, scolpiti a larghi piani inclinati: l'angolo aguzzo di un braccio posato sul fianco imprime alla forma tornita ed elastica del meraviglioso portascudo (fig. 484), la cui testa s'incilindra come una testa di Antonello, il risentimento delle punte gotiche. Metallici contorni incidono orli di palpebre e di labbra; una vitalità possente dilata le agili forme dei corpi e scatta dalle articolazioni acute: vita di forme in accordo con l'esaltante slancio d'ascesa, l'appassionato ritmo che muove le masse adamantine lungo i ripidi piani di questo monumento tipico eccelso della Rinascita veneta.

La profonda misura che s'allea, nell'arte del Rizzo, alla rigogliosa vita delle forme, regge anche la costruzione della tomba Onigo a San Niccolò di Treviso (fig. 485), inclusa da una cornice piana elittica entro un largo specchio rettangolare. Le parti del monumento: l'alta base adorna di medaglioni e custodita da putti, il sarcofago fiorito di racemi, la statua del defunto eretta sullo sfondo di una classica porta, tra i paggi portascudo, son limitate da cornici piane, lineari, ma come obbediscono alla disciplina infrangibile di quei semplici fili conduttori! Anche i due alabardieri, giovanili capolavori di Lorenzo Lotto, rientrano nello schema architettonico, addossandosi ai limiti dello specchio e completando il ritmo dei piccoli portascudi.

La stessa cornice ovoidale, adottata da Pietro Lombardo per il monumento Zanetti nel duomo di Treviso, perde il significato di guida: il sarcofago esce bruscamente, con l'orlo appuntito, dalla stretta impalcatura della base, e l'immagine sperticata dell'Eterno oltrepassa il limite dell'elisse: confusione e sproporzione di elementi, squilibrio tra vuoti e pieni, mostrano subito l'abisso fra l'arte superficiale e agghindata dei Lombardo e l'arte di Antonio Rizzo, che allo slancio veneto unisce la cristallina regolarità della plastica di Antonello e di Francesco Laurana. Il festone appeso alle gracili mensolette del monumento Zanetti, con l'approfondita curva dissona dalla linea

Fig. 485 — Treviso, San Niccolò: Mausoleo del Conte Onigo.
(Fot. Alinari).

di cornice, mentre vi s'innesta in unità mirabile di ritmo il perfetto semicerchio che disegna il festone di Antonio Rizzo, in sè raccogliendo, non la rabuffata aquila di Pietro Lombardi, ma un alato occhio di marmo nero,[1] accento d'ombra, quale vedemmo sopra gli archi di Palazzo Ducale; e il semicerchio delle ali riposa nel semicerchio del tralcio di frutta, ghirlanda entro ghirlanda, con aulica solennità di metro.

Il semicerchio riecheggia nelle ali dell'aquila, tra i racemi che coprono il sarcofago come di un arricciato mantello serico, non del ricamo rado e leggiero dei Lombardo; le mensolette e le assicelle lignee di Pietro prendono spessore di volume e squadro geometrico; il coperchio della tomba, smisurato nel monumento Zanetti, è qui una nuda lastra marmorea, base consona alla immagine che da essa s'innalza, tagliata, con semplicità primordiale e solenne, in un blocco marmoreo: tronco di pilastro scanalato dalle energiche pieghe. Il confronto con la tomba Zanetti, e anche con la tomba di Jacopo Marcello, fa sentire profonda, per la ripetizione della stessa incorniciatura elittica, la differenza tra le impalcature inorganiche e potrebbe dirsi posticce dei Lombardo, e l'organismo serrato, la perfezione plastica delle forme di Antonio Rizzo.

Il Rizzo lasciò incompiuto l'arco Foscari, ma il suo amore al gotico fiorito, il finissimo senso acustico che l'aveva guidato nell'intonare quell'arco, non solo al frontespizio sulla piazza, disegnato dai Bon, ma al coronamento di S. Marco con i suoi pinnacoli appuntati al cielo, si riversò anche nel Palazzo Ducale. Il grande scultore, che doveva dar ordine allo scalone (figg. 486, 487) e ai loggiati, condusse le arcate esemplari vicino alla Scala dei Giganti, tanto nel piano terreno, quanto nel primo ordine.

Nel loggiato inferiore, sempre per conformarsi all'antico pittoresco, sfaccetta i pilastri ottagonali, scavando a specchi le facce; sui pilastri mistilinei gira le massicce arcate chiuse da

---

[1] Il motivo dell'occhio alato adorna anche la tomba di Iacopo Marcello, opera di Pietro Lombardo nella chiesa dei Frari, ma come sperduto e meschino, sotto la tabella dell'iscrizione!
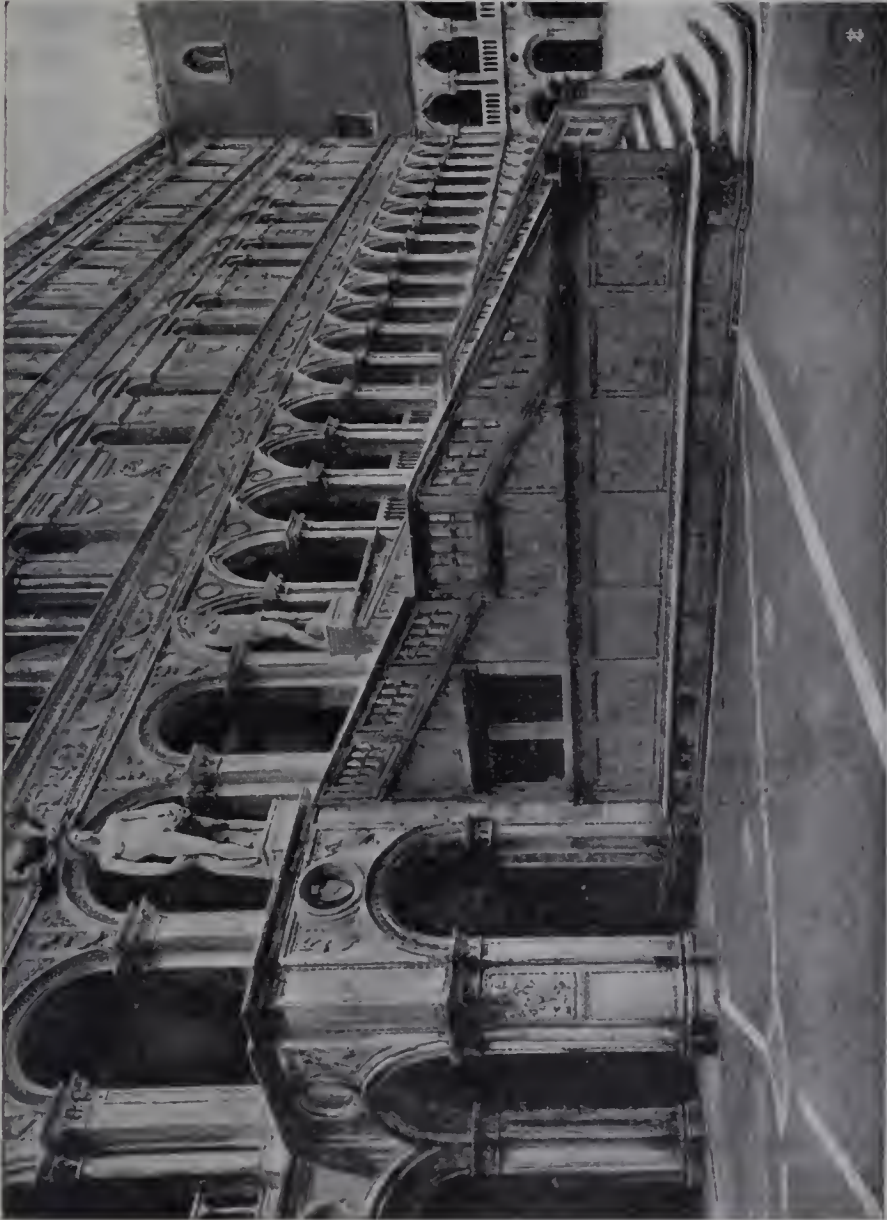
Fig. 486 — Venezia, Palazzo Ducale: La Scala dei Giganti.
(Fot. Alinari).

Fig. 487 — Venezia, Cortile del Palazzo Ducale:
Particolare della Scala dei Giganti.

forti bastoni, e, al culmine d'ogni arco, incava profondo un oculo, serrandolo fra massicce cornici. Nel mezzo delle prime sei arcate

Fig. 488 — Venezia, Cortile del Palazzo Ducale. Antonio Rizzo: Particolare dei loggiati.
(Fot. Alinari).

(fig. 488), a destra della Scala dei Giganti, si vede uno scudo bellissimo con stemma ducale, tra nastri volanti, immiserito e al-

terato nelle proporzioni dai continuatori dell'iniziale forma superba di Antonio Rizzo. Anche i pilastri che continuano diminuiscono di possanza, tanto da sembrar minori di proporzioni.

Nel loggiato del primo piano son fasci di colonne e pilastri, che, se si guardano dal cortile, appaiono di due colonne binate,

Fig. 489 — Vicenza, Cortile del Vescovado: Loggiato. (Dal Paoletti).

in mezzo alle quali s'incastra come cuneo, tra due ombre, lo spigolo, o il taglio d'una faccia di pilastro. Tra le arcate ogivali, sorrette da quei fasci di colonne e pilastri, sempre grossi e grevi, secondo gli arconi di Palazzo Ducale, sono tondi di porfido inghirlandati da mazzi di frutta. Tutta quella forza, quella conformità di forza con l'antico, è sempre l'opera del genio, che, formatosi il diapason musicale all'esterno del Palazzo, lo trasporta all'interno, e con esso s'impone alle forme del Rinascimento. I Lombardo, che lo continuarono immediatamente, non ebbero quel diapason e interruppero, scemarono, abbatterono il dominio

naturale dell'antico ambiente, del San Marco, della Piazzetta, del Molo. I Lombardo, architetti e scultori, entrarono in quell'ambiente di ferro con le loro vesti agghindate. Dove era la forza e lo slancio, fu molle ozio di linee.

Antonio Rizzo, compagno di Mauro Coducci nella stima dell'opera dei Lombardo alla Scuola di San Marco, ebbe con quel maestro rapporti anche meno casuali, perchè nel mausoleo Tron, come nel monumento Onigo, si spiegano rispondenze di forme costruttive e ornamentali. In un'altr'opera, dove le forme del Rinascimento si spiegano nette, e cioè nel cortile del Vescovado a Vicenza (fig. 489), i rapporti d'ordine, di ritmo nelle membrature architettoniche, di eleganza calcolata nell'ornamento, manifestano profonda l'intesa nell'interpretazione del classico tra il Rizzo e il Coducci.

Il lato nord del cortile del Vescovado[1] ci presenta il Rinascimento veneziano nel suo massimo splendore, aprendo ampie e magnifiche le arcate del portico e spiegando lo sfarzoso addobbo del cortile di Palazzo Ducale. Chi osservi nel parapetto la ghirlanda pendula da un bucranio, con superbo risalto plastico, quale solo Antonio Rizzo tra gli architetti veneti diede alle sue forme, subito rivede gli ampli monili di frutta appesi, con la stessa profonda misura, alle cornici del fregio nella parte di loggia eseguita dallo scultore veronese per il cortile del palazzo dei Dogi; chi osservi il fogliame arricciato e mosso nel secondo comparto del parapetto, a sinistra, ricorda i tralci che s'increspano come sbuffi di raso sulla tomba Onigo a Treviso; chi guardi

---

[1] La loggia, datata dal 1494, è indicata da documenti come opera di Bernardino da Milano; ma noi non possiamo vedere nel facile scultore delle edicole e delle balaustre d'accesso al coro della cattedrale d'Aquileia, che non titubà a romper la linea geometrica degli archi con panciute balaustre, e tutto ricopre d'una farraginosa pompa di fregi (v. fig. 490), il maestro che, nella superba loggia, distribuisce gli ornamenti con larga e profonda misura. Certo il nome di Bernardino da Milano non ci spiega le forme del loggiato magnifico, pienamente consone invece alle ultime di Antonio Rizzo. Può supporsi che il cardinale G. B. Zeno si sia fatto fare dall'architetto scultore il disegno dell'elegantissima loggia, che poi, nel 1494, servì di norma a Bernardino da Milano, aiuto del Rizzo stesso. Per Bernardino cfr. MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*, Udine, 1823; CAFFI MICHELE, in *Arch. stor. lombard.*, 1886; PAOLETTI, op. cit., 1893, pag. 227; CERVETTO, *I Gaggini*, 1903, pag. 159; *Archeografo Triestino*, N. S., XX.

i cordoni inseriti fra le tese cornici degli archi vede ripetersi l'effetto, di superfici scabre, crivellate dall'ombra, che già

Fig. 490 — Aquileia. Bernardino da Milano: Balaustrata d'accesso al coro. (Fot. Alinari).

notammo in una giovanile opera di Antonio Rizzo: il portale di casa Lesca a Verona. Il genio dello scultore veronese ha impresso il proprio suggello in ogni parte della loggia vicen-

tina: nella massa potente dei pilastri poligonali e nell'ampiezza solenne degli archi; negli stupendi clipei chiusi da cornici varie,

Fig. 491 — Venezia, Scuola dei Calegheri: Pietro Lombardo: Sovrapporta. (Fot. Alinari).

di maglia o di cordami, come in Palazzo Ducale, composti con arte di medaglista e di plastico, nella disposizione del clipeo e delle bugne entro lo spazio ampio alato dei pennacchi. Lo stesso

Fig. 492 — Venezia, Santa Maria de' Frari. Pietro Lombardo: Iconostasi.
(Fot. Alinari).

innato senso di misura regola le vicende tra vuoti e pieni nei piedistalli delle gemmee candelabre, negli aulici trofei delle basi che dall'asse dei pilastri s'innalzano a reggere i pilastrini della loggia superiore; lo stesso valore plastico assumono le cornici a dentelli o ad alveoli accanto il nitido piano di un listello, o i frutti che sgusciano, minuscole palle, dal calice di due alette di foglia dischiuse, in uno specchio del parapetto. E noi ci domandiamo se quest'opera sorella al monumento Tron ed al cortile di Palazzo Ducale, non segni una delle ultime orme di Antonio Rizzo, su territorio veneto.

* * *

Nel suo inizio, anche Pietro Lombardo [1] cercò d'intonarsi alle forme del gotico fiorito: vediamo, ad esempio, l'arco inflesso sulla porta (fig. 491) della scuola dei Calegheri a San Tomà aprirsi per mostrare il bassorilievo e la prospettiva del fondo, così come da una vecchia apertura può scorgersi lontano una scena di vita nuova. E nell'iconostasi di Santa Maria dei Frari (fig. 492), tra pilastri con capitelli foggiati alla maniera dei Bon, sono riquadri con Profeti e Patriarchi, in due ordini, e, in ogni riquadro, mensole con foglie arricciate alla gotica; ma ogni sagoma, ogni ornato si dispone entro uno schema del Rinascimento: schema che perde però di chiarezza, di nitore, in quella commistione dell'antico raccolto sul luogo, del nuovo importato di lontano. Neppure più tardi, nella cappella Giustiniani a San Francesco della Vigna (fig. 493), la scuola di Pietro, ripetendo i riquadri di S. Maria dei Frari e abbandonando il compromesso tra forme locali e importate, riuscì a togliere al rivestimento delle pareti l'aspetto monotono e piatto. Tanto nella iconostasi di S. Maria de' Frari, specie sui fianchi, quanto nel monumento Rocelli (fig. 494) a Padova, e del doge Pasquale Malipiero a Venezia (fig. 495), Pietro Lombardo mostra di aver tenuto di mira

[1] Cfr. Luzio e Renier, *Di Pietro Lombardo architetto e scultore veneziano*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1888; Paoletti, op. cit., parte I.

esempi toscani, del Rossellino, di Giuliano da Maiano; ma le grazie toscane, nella minuziosa e piatta forma del traduttore, perdono ogni freschezza. Quand'esce dal bassorilievo, e costruisce statue, e vuol dar aggetto e corpo alle modanature architettoniche, esempio quando eleva il monumento al doge Pietro

Fig. 493 — Venezia, San Francesco delle Vigne, Cappella Giustiniani.
Bottega di Pietro Lombardo: Rilievi.
(Fot. Alinari).

Mocenigo nei SS. Giovanni e Paolo (fig. 496), Pietro Lombardo rimane sempre il compositore di specchietti che abbiam visto in S. Maria de' Frari. Le sue figure sembrano uscir da una cassetta rettangolare, e non hanno alcun rapporto compositivo tra loro. Sono appuntate, diritte, e perfino sul sarcofago il doge s'innalza, come scattato da una molla, tra i due paggetti portascudo. E le nicchie si moltiplicano ai lati del monumento, s'incavano in tutti gli altri dei Lombardo; e, per meglio adattarsi alle nicchie, le statue s'arrotondano, abbandonano la cassetta rettangolare per sottoporsi al tornio.

Fig. 494 — Padova, Basilica di Sant'Antonio. Pietro Lombardo: Tomba di Antonio Rocelli.
(Fot. Alinari).

Fig. 495 — Venezia, SS. Giovanni e Paolo:
Monumento al Doge Pasquale Malipiero.
(Fot. Alinari).

Fig. 496 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. Pietro Lombardo: Monumento al Doge Pietro Mocenigo.
(Fot. Alinari).

Tornitore perfetto della scuola di Pietro fu il Leopardi, autore del basamento alla statua del Colleoni (fig. 497), del monumento

Fig. 497 — Venezia, Piazza dei SS. Giovanni e Paolo. A. Leopardi: Base alla statua equestre del Colleoni. (Fot. Alinari).

al doge Andrea Vendramin (fig. 498), nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, dei pilieri per il pennone di S. Marco.

Fig. 498 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. A. Leopardi: Monumento al doge Andrea Vendramin.
(Fot. Alinari).

Nei palazzi, la Rinascita s'inizia timidamente, incorniciando di bianca pietra i vani rettangolari e i limiti di ogni piano. Quella lista bianca, che segna i contorni delle finestre e la linea dei piani, ha una finezza primitiva e semplice, come si può vedere nella Ca' del Duca (fig. 499), là dove non giunse il rivestimento a bugnato di Michelozzo; e nel cortile di Palazzo Giovanelli, ove le arcate hanno esteso e rapido slancio (fig. 500); tanta semplicità leggermente si complica nel Fondaco dei Tedeschi (fig. 501), dove le finestre del primo ordine son centinate; del secondo, rettangolari con regolo sporgente; del terzo, a rettangoli più brevi. La sobrietà dell'uso della pietra nel portico a cinque arcate, delle cornici nella trabeazione, delle bianche riquadrature, delle mensolette a sostegno del tetto, come suste arcuate, sopra gradi che forman trapezio, delle ante sottili a traforo, infonde all'edificio un arcaismo gradevole. A questa sobrietà aggiunge attrattiva lo studiato ritmo delle finestre binate, in giusta corrispondenza tra loro di piano in piano, accostate di fianco all'asse che si prolunga dai pilastri nel corpo centrale; alla linea di mezzo, nelle ali.

Con principii simili, nonostante la complicazione di mensole sui bancaletti delle finestre, di grossi abachi sui capitelli piatti dei pilastri, furono composte le finestre centinate di Palazzo Cappello sul Canal Grande (fig. 502).

Come nei palazzi, così nelle chiese, troviamo, ai primordi del Rinascimento, il filo bianco, orlo di porte e finestre. Esempio di primitiva assoluta semplicità ci dànno le facce di Santa Giustina a Padova (fig. 503), di semplicità correlativa al Fondaco dei Tedeschi, la chiesa di S. Giacomo all'Orio (fig. 504). Ma giungono i Lombardo a complicare, ad arricchire, prima con certa parsimonia, nell'esterno della chiesa di S. Bernardino a Verona (fig. 505), poi con profusione sempre crescente di ornati, di marmi policromi, di dischi di porfido e serpentino. Timorosi del freddo della nuova architettura di stampo classico, ricorrono al colore per suscitare varietà d'effetto. Il gotico fiorito aveva ottenuto col traforo forte chiaroscuro; il Rinascimento lo cercò dapprima

Fig. 499 — Venezia, Canal Grande: Ca' del Duca.
(Fot. Alinari).
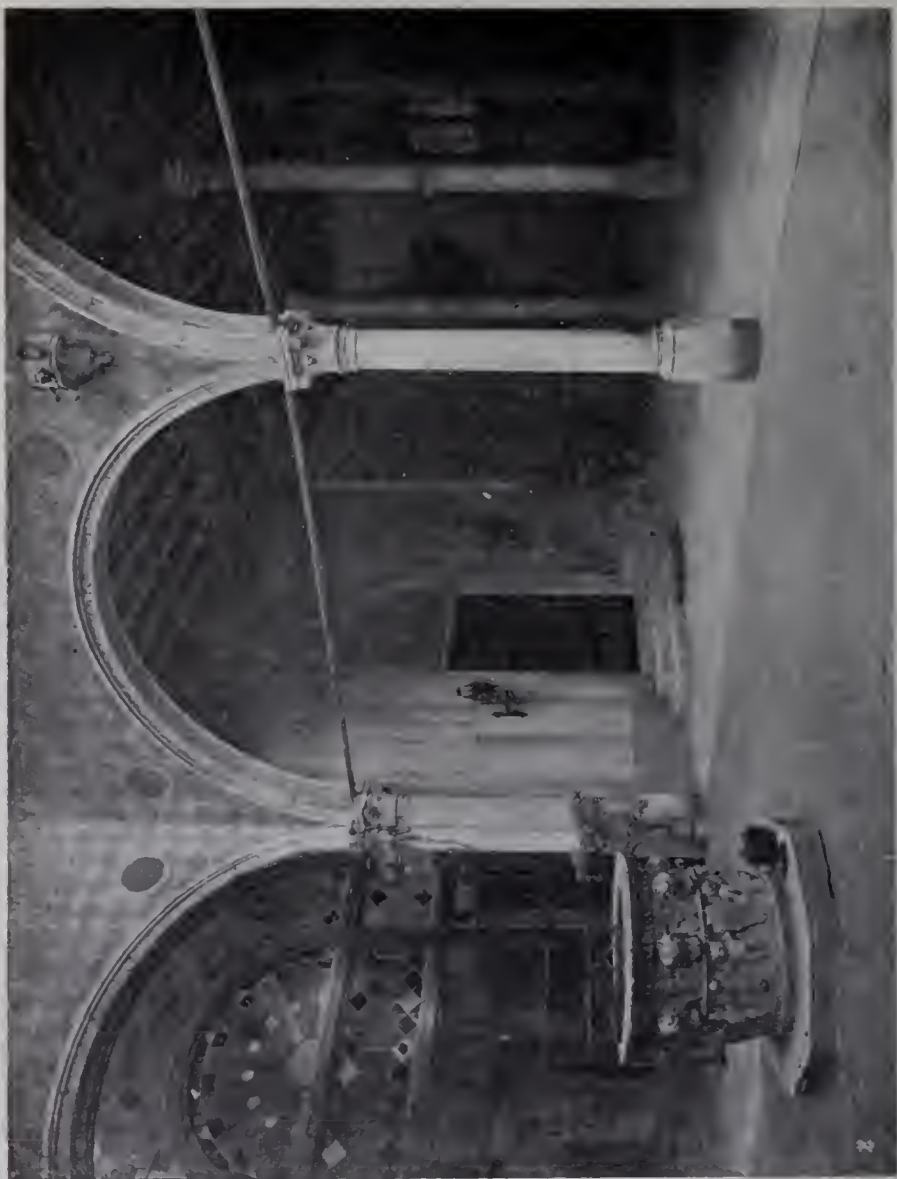
Fig. 500 — Venezia, Palazzo Giovannelli: Il cortile.
(Fot. Alinari).

Fig. 501 — Venezia: Fondaco dei Tedeschi.
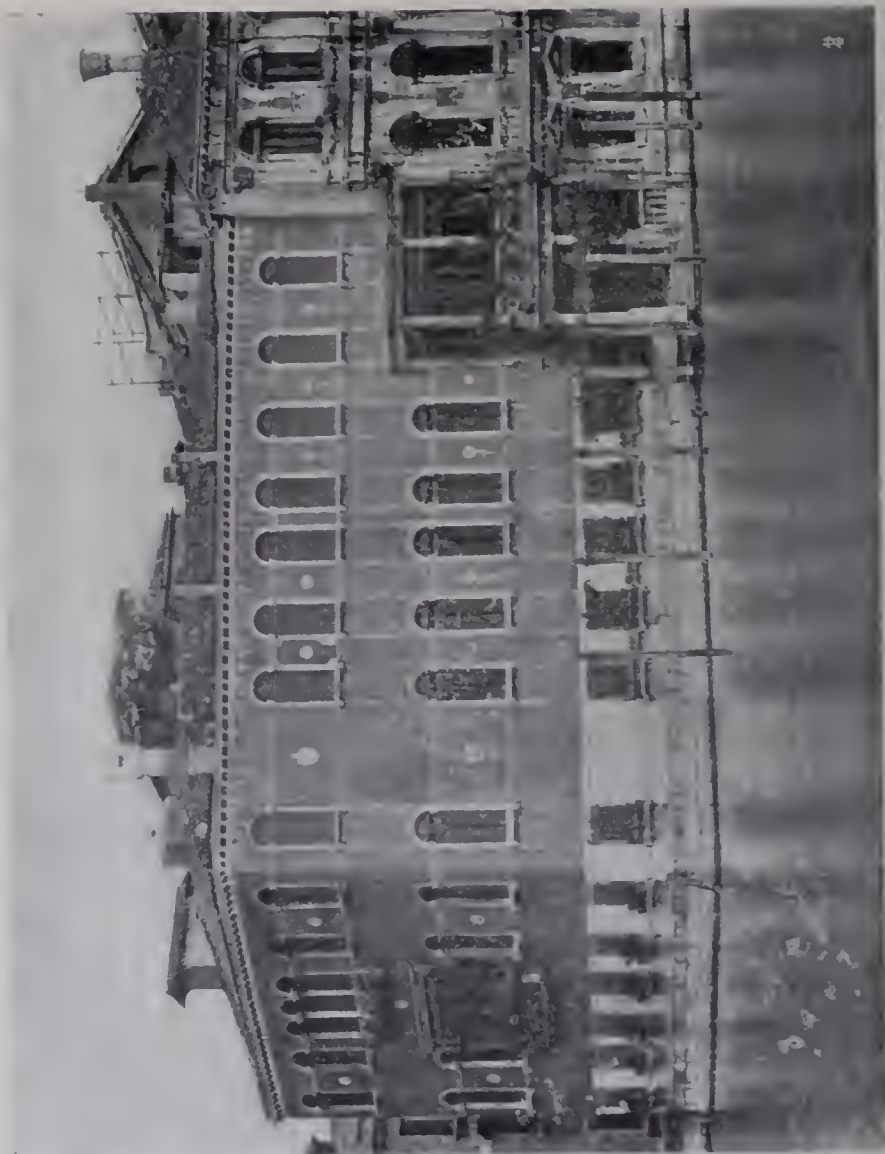
Fig. 502 — Venezia, Canal Grande: Palazzo Cappello.
(Fot. Alinari).

Fig. 503 - Padova: Chiesa di Santa Giustina.
(Fot. Anderson).

Fig. 504 — Venezia: Chiesa di San Giacomo all'Orio.
(Fot. Alinari).

Fig. 505 — Verona, Arte dei Lombardo: S. Bernardino.
(Fot. Anderson).

nella ricca vegetazione, che interruppe i vuoti dei piani, e nei fregi; intagliò le modanature a ovuli, a fuseruole, a filze d'ulive,

Fig. 506 — Venezia, Chiesa di San Giobbe. Arte dei Lombardo: Portale. (Fot. Anderson).

a globetti, a scanalature, a fogliami d'alloro. E quantunque talora si cerchi qualche rapporto con il gotico fiorito, si preferisce inserir dischi colorati, ingemmar gli edifici. Come il gotico fiorito

richiamava le antiche forme bizantine a traforo, il Rinascimento richiamava le variopinte vesti antiche, bizantine e orientali.

Fra le più studiate opere architettoniche dei Lombardo a Venezia fu la chiesa di S. Giobbe, dove, con aiuti di Toscana, crearono la bella porta (fig. 506), che nel bassorilievo della lunetta ci mostra evolversi sino alla forma di Tullo il fare lineato di Pietro Lombardo e le statue diritte tratte dai suoi schemi a lungo prisma.

La porta, bene adorna con meccanica ricchezza, con regolare ordine d'ornati, è messa insieme diligentemente dai forbiti Lombardo. Con ugual forbitezza essi lavorano all'aicata del tiburio (fig. 507), dove tutto è fine, agghindato, fabbricato con ugual metodo, col solito moto di pendolo artistico. Il listello di limite alla cornice dell'arco s'aggira, cadendo sulla trabeazione, in cerchietto attorno una rosa, e male s'imposta, su quella rotellina, il plinto orizzontale per le statue: l'ornamento fa dimenticar la costruzione. Nel tiburio, a prima vista, attraggono per delicata grazia i putti reggi-medaglioni (figg. 508-511), ma, a chi li osservi, appaiono bambole di stucco accarezzate, derivazione robbiana, senza spirito, senza vita. Le cappelle, eccettuata quella ove i Della Robbia poveramente imitarono gli Evangelisti del Brunellesco nella cappella Pazzi (fig. 512), hanno gli archi di accesso con piedistalli altissimi, e pilastrini sopra gli alti pilastri, in un tutto inorganico. Nè l'arco d'entrata alla cappella con la volta robbiana, nonostante le ricche ghirlande, accompagna la decorazione dei ghirlandai fiorentini. Gli esecutori veneziani delle incorniciature non s'intonano al rumoroso fasto delle multicolori ceramiche nel cielo della cappella: fanno troppo rumore essi stessi. Presso tanto sfarzo decorativo, sembra di una dignità senza pari il portico semplicissimo (fig. 513), con le anguste incorniciature degli archi sui puntelli delle colonne sorgenti da brevi stilobati. Più si apprezza quel risparmio calcolato che la calcolata prodigalità.

Eppure a San Giobbe i Lombardo erano soltanto ai primi loro sforzi. Li accrebbero poi, riempiendo ogni vano con dischi

Fig. 507 — Venezia, Chiesa di San Giobbe. Arte dei Lombardo: Arcata del tiburio.

Fig. 508 — Venezia, San Giobbe. Arte dei Lombardo: Putto. (Fot. Alinari).

Fig. 509 — Venezia, San Giobbe. Arte dei Lombardo: Putto. (Fot. Alinari).

Fig. 510 — Venezia, San Giobbe.
Arte dei Lombardo: Putto.
(Fot. Alinari).
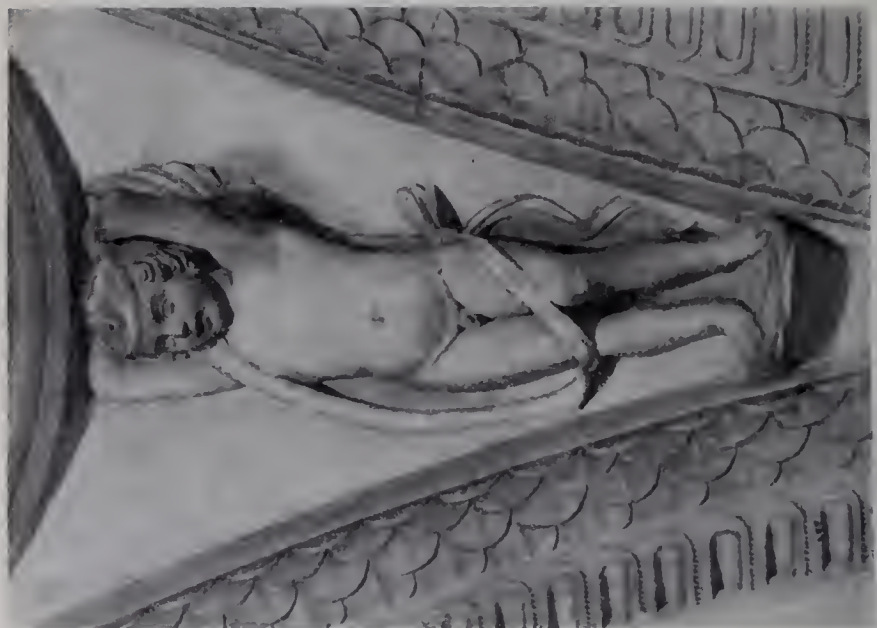
Fig. 511 — Venezia, San Giobbe.
Arte dei Lombardo: Putto.
(Fot. Alinari).

Fig. 512 — Venezia, San Giobbe: Cappella con soffitto robbiano.

Fig. 513 — Venezia, Arte dei Lombardo: Portico di San Giobbe.

e croci multicolori, tutto invadendo con la loro flora. Esempio la Chiesa dei Miracoli (fig. 514),[1] all'esterno corsa da lesene di-

Fig. 514 — Venezia, Chiesa dei Miracoli. Arte dei Lombardo: Facciata. (Fot. Alinari).

vise in due ordini, che forman come due loggiati chiusi da specchi

[1] BONI GIACOMO, *Santa Maria dei Miracoli in Venezia*, in *Arch. Veneto*, vol. XXXIII, pag. 244.

di marmo rosso: sui quali specchi, alternatamente, si aprono lunghe finestre (fig. 515) o si distendono croci di porfido e ser-

Fig. 515 — Venezia, Chiesa dei Miracoli: Finestra della facciata. (Fot. Alinari).

pentino mentre, sopra, nel lunettone enorme, semicircolare, fiancheggiato, all'imposta, da angeli in equilibrio sulla rotellina,

come nell'arco trionfale di S. Giobbe, s'affonda un grande oculo, intorno a cui altri minori girano come pianeti intorno al

Fig. 516 — Venezia: Chiesa dei Miracoli.
(Fot. Alinari).

sole. I Lombardo voglion pararsi alla classica, e si vestono al-l'orientale. Essi non pensano troppo a regolarità, a esattezza di linee, a rigor geometrico: basta a Pietro Lombardo e ai suoi

apparare, ornare, ricamare a colpi di scalpello, pomiciare le preziose superfici dei girali, dei fogliami, delle teste dei putti, delle loro tenere carni. L'interno (fig. 516) della chiesa dei Miracoli ha una sola navata, che guida alla scala, per la quale si monta

Fig 517 — Venezia, Chiesa dei Miracoli: Ambone.
(Fot. Alinari).

all'altar maggiore. E la scala, tra i due parapetti cinti da balaustre e da due amboni (fig. 517), conduce all'altare in uno spazio a pianta quadrata, senza abside a fondo, con sopra, gran baldacchino, la cupola. Come all'esterno, le pareti all'interno si riveston di porfidi e serpentini, in dischi a croce, entro specchi rettangolari: e sguanci di finestre, pilastri (figg. 518-521), ba-

laustre, cornici sono impreziositi da ramificazioni di steli, di virgulti, di viticci uscenti da code fogliacee di animali, da teste

Fig. 518 — Venezia, Chiesa dei Miracoli: Candelabre dei pilastri dell'arcone. (Fot. Alinari).

con barbe e chiome frondose. Stanca tutto quello sfoggio, quell'abilità d'intaglio, quella finezza di maniera, quella carezza

morbida, sempre uguale, quei girali, che si svolgono come monotoni suoni ripetuti dal giro d'una manovella. Fuor di tanto sfogo

Fig. 519 — Venezia. Chiesa dei Miracoli: Candelabre dei pilastri dell'arcone. (Fot. Alinari).

di fogliami, collane, perle, olive, nastrini, viticci, campanule, si sente che l'architettura è congegnata a fatica: si veda come si

stampi l'arco della volta a botte sull'arco trionfale, come l'altissimo pulvino allunghi troppo il pilastro, cui s'imposta. Anche nei particolari all'esterno, le scanalature dei pilastri che continuano sulla troppo larga testa dei capitelli, quel cuscino rigonfio a squame tra le volute di essi, e le scanalature del fregio delle

Fig. 520 — Venezia, Chiesa dei Miracoli: Fregi nella base dei pilastri dell'arcone. (Fot. Alinari).

arcate, e le squame della rigonfia cornice superiore che lo chiude, sono ripetizioni monotone degli stessi motivi. L'architettura dei Lombardo sembra l'opera industre di un orefice, che, per rifare un reliquiario, si valga or della stampa di un pezzo e or di un'altra, già adoperate per altri reliquiari. Il tutto è messo insieme, a stampe, a pezzi.

* * *

Mentre i Lombardo ristampano drappi a Venezia e nei dintorni, Mario Coducci bergamasco architetta.[1] Costruisce la chiesa

[1] Paoletti, op. cit.; Michel, *Hist. de l'Art*, III, 2, p. 513.

di San Michele (fig. 522) al Camposanto, rievocando nel coronamento il tempio albertiano di Rimini per i contrafforti a quarto di circolo. Come Giorgio da Sebenico portò, nella sua terra, qualche eco del tempio riminese, così Mauro Coducci lo porta a Venezia. E vi porta anche un senso della costruzione più de-

Fig. 521 — Venezia, Chiesa dei Miracoli: Fregi nella base dei pilastri dell'arcone. (Fot. Alinari).

terminato di quel che fosse nei ricchi palazzi sorgenti dalle acque, e come oscillanti tra i pali delle gondole, coi contorni piegati di un trapezoide, le stole dei cantonali rifuggenti dalla linea a piombo.

La facciata (fig. 523) è divisa, sino alla trabeazione, a trittico quadrettato regolarmente dalle bugne anche nelle lesene: nel mezzo è la porta nitida col frontone triangolare, e sull'apice del frontone la base d'una statua, che sale come una cuspidetta a riempire il vuoto soprastante alla porta, e a bilicar i vuoti delle due lunghe finestre a ghiera continua che s'aprono nelle ali. Sopra

Fig. 522 — Venezia, Isola di San Michele. Mauro Coducci: Facciata della chiesa. (Fot. Naya).

Fig. 523 — Venezia, Isola di San Michele: La chiesa.
(Fot. Alinari).

s'innalza la fronte della nave maggiore col grande oculo, affondato nello spazio rettangolare, adorno di quattro tondi di por-

Fig. 524 — Venezia, Chiesa nell'Isola di San Michele. Mauro Coducci: Portale d'ingresso alla cappella della Croce.

fido, limitato da pilastrini, che i due contrafforti a quarto di circolo cinghiano con le cornici. Dal cornicione della nave mag-

Fig. 525 — Venezia, Chiesa di S. Michele in Isola. Mauro Coducci: Tribuna.

giore sorge il coronamento a semicircolo, che s'incurva irraggiandosi nella breve lunetta, ove un altro tondo forma punto, accento, ai tondi sottostanti; nel culmine, una statua completa l'acroterio, riecheggiando, in vetta all'edificio, la cuspide della porta.

Il nobilissimo architetto appare ugualmente sobrio nella porta d'ingresso (fig. 524) alla cappella della Croce, e anche quando, nella tribuna, si fa prodigo di ornati, volge organica misurata la linea della costruzione (fig. 525). E così il tiburio e l'abside della chiesuola continuano l'eletta linea, mentre gli archi della navata centrale corrono verso l'arco di trionfo senza incontrarlo o connettersi con esso (fig. 526).

La purezza costruttiva del Coducci, l'elezione delle sue forme ornamentali, si riscontra nel tabernacolo ai SS. Giovanni e Paolo, racchiudente l'angelo porta cartello, inserito a gran rigore entro l'incassato specchio della nicchia (fig. 527). L'aristocratico ritegno dell'architetto bergamasco appare traverso la ricchezza eletta dell'ornato, degli steli fioriti che si svolgono lungo i pilastri, delle foglie sottili, che impiumano, cadendo dalle volute, i capitelli della conchiglia aperta, fra i diademi delle cornici, come ventaglio regale. L'architettura dell'edicola si stende, dal peduccio delicato al vaso ardente dell'acroterio, fine, rasata, contenuta in un sol piano, con pochi accenti plastici: la testa dell'angelo e i bordi cilindrati delle ali, la sfera da cui s'irradia il ventaglio, il nodo sulla vetta: accenti che, come sempre nell'arte del Bergamasco, segnano la misura al pacato ritmo. Nè mai si vide scultura innestarsi al proprio fondo architettonico in un tutto più organico di questo angelo che tende, tra le mani rigide, il cartello, lastra marmorea a leggiero scavo, il cui orlo s'arrotola come nitido toro.

Mauro Coducci continuò anche a San Zaccaria l'opera di Antonio Gambello, che si era sbizzarrito nell'interno, e già doveva avere composto lo zoccolo goticizzante della facciata, diviso in quadretti, con colonnine a spira come grosse funi, e tra i quadretti inserite due grandi lastre di stampo donatelliano

Fig. 526 — Venezia, San Michele in Isola: Interno.

(fig. 528). Nell'interno (fig. 529) della chiesa, nel deambulatorio (fig. 530), nel coro, si vedon finestre a sesto acuto e a pieno centro, e tutto si presenta sconnesso, anche per chi noti le ricerche pittoresche del Gambello. La commistione di goticismo irregolare e

Fig. 527 — Venezia, SS. Giovanni e Paolo.
Mauro Coducci: Edicoletta.

di forme del Rinascimento si osserva ugualmente nella cappella in fondo alla chiesa. Lungo la gran nave le proporzioni inverosimili continuano nella larga apertura delle arcate, negli alti zoccoli quadrettati e nelle smisurate basi poliedriche delle colonne, pur ammirevoli (fig. 531) per la massa compatta degli ornati, a bulbi turgidi, a ferree scanalature di strigile, eco della grande

arte plastica di Antonio Rizzo. Mauro Coducci dovette attenersi a compiere la facciata (fig. 532), e ne fece un'amplificazione di quella di S. Michele all'Isola, smarrendo, tuttavia,

Fig. 528 — Venezia, Facciata di San Zaccaria: Particolare dello zoccolo (Fot. Alinari).

la finezza del modello nel ridurlo a un grande prospetto scenografico.

La porta del Coducci (fig. 533) tardi ricevette la statua sul culmine; il primo ordine, probabilmente non suo, è tutta una lunga teoria di nicchiette, interrotta nelle ali della facciata da bifore; il secondo è diviso, come tutta la fronte e come la fronte di San Michele, in tre parti, per mezzo di colonne accoppiate, che alleggeriscono alquanto la massività degli angoli, come l'ampia trifora e le due monofore alleggeriscono le tre facce. La fronte della nave maggiore è, come a San Michele, rettangolare, chiusa da contrafforti a quarto di circolo; ma le cornici dei contrafforti,

Fig. 529 — Venezia, San Zaccaria. Antonio Gambello: Interno.
(Fot. Alinari).

Fig. 530 — Venezia, San Zaccaria: Particolare dell'interno.
(Fot. Alinari).

cinghiando i pilastrini laterali e la zona di facciata fra essi interposta, dividono il rettangolo in due ordini: l'inferiore a pilastri,

Fig. 531 — Venezia, San Zaccaria: Particolare dell'interno. (Fot. Alinari).

il superiore a colonne binate; le aperture si restringono, due a due, nei due ordini, elevandosi sopra l'ampia trifora. Infine i vuoti,

ristretti nell'innalzarsi della facciata, trovano nell'oculo del lunettone l'ombra che ne ferma, ne chiude il progresso. Questa

Fig. 532 — Venezia, San Zaccaria.
Antonio Gambello e Mauro Coducci: Facciata.
(Fot. Alinari).

grande macchina, tipica alle chiese veneziane, così coordinata nella sua gradazione, nella sua altezza torreggiante, domina-

trice, è, dal piano delle basse nicchiette in su, dall'inizio, dunque, dell'opera di Mauro Coducci, veramente solenne.

Fig. 533 — Venezia, San Zaccaria: Portale.
(Fot. Alinari).

Il grande compositore di questa facciata compose anche l'altra macchina della Torre dell'Orologio (fig. 534) accosto a San Marco,

Fig. 534 — Venezia, Mauro Coducci: Torre dell'orologio, in Piazza San Marco.
(Fot. Alinari).

nel lato settentrionale della piazza, dando accesso alla Merceria. Il fine architetto sentì vicina la basilica madre dei Veneziani:

Fig. 535 — Venezia. Mauro Coducci: Torre dell'orologio. (Fot. Alinari).

e pose in rispondenza il fondo del Leone alato, nell'alto della torre, col firmamento, che splende al sommo della facciata di

S. Marco; e, coi musaici del secondo ordine della torre, come coi metalli del primo, trovò modo di riflettere la multicolore so-

Fig. 536 — Venezia: Particolare della torre dell'orologio.
(Fot. Alinari).

nora decorazione di S. Marco. Consta, la torre (fig. 535), di un arco trionfale, su cui si espone il gran disco dell'orologio,

tra quattro oculi chiusi da cornici a intrecciature, limitati lateralmente da due pilastri, e sopra da una trabeazione, che con le cornici superiori s'incurva per formare il piatto del modiglione, con la inferiore lega la gocciola di quel grande mazzo di penne (fig. 536) su cui, entro un'edicola, troneggia la Vergine. Così sopra questo riquadro la trabeazione si piega per formar sgabello al leone dorato, splendente in campo azzurro sparso di stelle, e, sotto l'ultimo piano della torre, ove i bronzei campanari batton le ore, pure si ripiegano le cornici per formar cappe al leone. In tutta la fulgida antenna, dove, sopra la folla che si ingurgita nella Merceria, sopra il clipeo dello zodiaco, la Vergine protettrice e San Marco patrono assistono al corso del tempo, è un armonioso ricorrere di tondi, di linee, di colori; e i quattro spazi nei quali si divide la torre dell'Orologio decrescono di grado in grado, e si dispongono come pareti di un'alta scala, i cui rami sempre più si abbrevino di piano in piano ascendendo. Questo splendente faro di bucintoro veneziano è congiunto a due ali, che, per ogni campo della torre, si frazionano in due parti: di qua e di là dall'arco, fornici binati al basso, quattro finestre rettangolari, due a due, al disopra; di qua e di là dal campo dell'orologio, due bifore sormontate da doppie finestre rettangolari; a destra e a sinistra del campo della Madonna, nelle ali che rientrano e si restringono, dietro una bella corona di balaustre, due porte e due finestre binate. Tutte le aperture sono calcolate, più alte nel basso, decrescenti verso l'alto, in una corrispondenza rigorosa, in numeri progressivi, in geometrica armonia. È un grande trittico del Rinascimento: cartelli sopra cartelli nel mezzo, aperture sopra aperture ai lati, come assistenti con le loro ombre ai fulgori del centro.

A sinistra della torre dell'Orologio si aprono i lunghi loggiati delle vecchie Procuratie, nelle quali, quantunque non sia fatto tra gli altri il suo nome,[1] si può riconoscere pienamente l'opera del Coducci nella calma misura delle arcate del por-

---

[1] Vedi Paoletti, op. cit.

tico, come nella signorile sagoma lunghetta delle aperture dei due ordini fra le trabeazioni rasate, nell'accento degli oculi sotto il cornicione, aperti lungo l'asse delle arcate sottostanti. Si può immaginare quale risalto d'ombre dovesse dar questa lunga eco di arcate, un tempo dischiuse, alla ricchezza cromatica della torre dell'Orologio, e quale valore plastico derivasse da quei trafori alle ante marmoree tra i vasi inanellati del coronamento (fig. 537).

Mauro Coducci di Lenna in val Brembana, soprannominato Moro o Moretto, preso sopravvento a Venezia e chiamato, insieme col Rizzo, a giudicare dell'opera data dai Lombardi alla Scuola di S. Marco (fig. 538), li sostituì nella direzione dei lavori. Avevano essi all'interno costruita la gran sala a tre navi (fig. 539) con le colonne drizzate come su trampoli; all'esterno avevan compiuto le prospettive illusionistiche (fig. 540) del piano inferiore, le sperticate finestre larghe e strette del primo piano; e a lui toccò probabilmente di fare il garbato coronamento lungo l'asse della porta (fig. 541), come sopra un ultimo piano di torre; il leone sul soppedaneo, in una sezione d'alto tamburo di cupola; ai lati, cupolette minori, pure in sezione; e, lungo il corpo più basso dell'edificio, sopra le tre facce determinate da lesene, ante semicircolari, sezioni di cupolette minori. Le linee circolari dei culmini di S. Marco ispirano queste a contorno della Scuola marciana, come d'altri monumenti in Venezia; e i lunettoni che chiudono la fronte delle chiese, qui festonano il limite della copertura.

Mauro Coducci fece anche la grande scala della Scuola di S. Marco, e, per l'ammirazione da essa destata, i confratelli della Scuola di San Giovanni Evangelista gli allogarono la scala della loro scuola, quanto mai solenne. Pietro Lombardo aveva scolpito la cinta dell'atrio divisa in specchi da pilastri scanalati (figg. 542-543), reggenti un cornicione con vasi vampanti, di qua e di là da una vasta lunetta con l'aquila sormontata da croce. Di là dall'atrio, che veste la ricchezza eccessiva d'ornati propria dei maestri di S. Maria dei Miracoli, è un cortile, il cam-

Fig. 537 — Venezia: Procuratie Vecchie.
(Fot. Alinari).
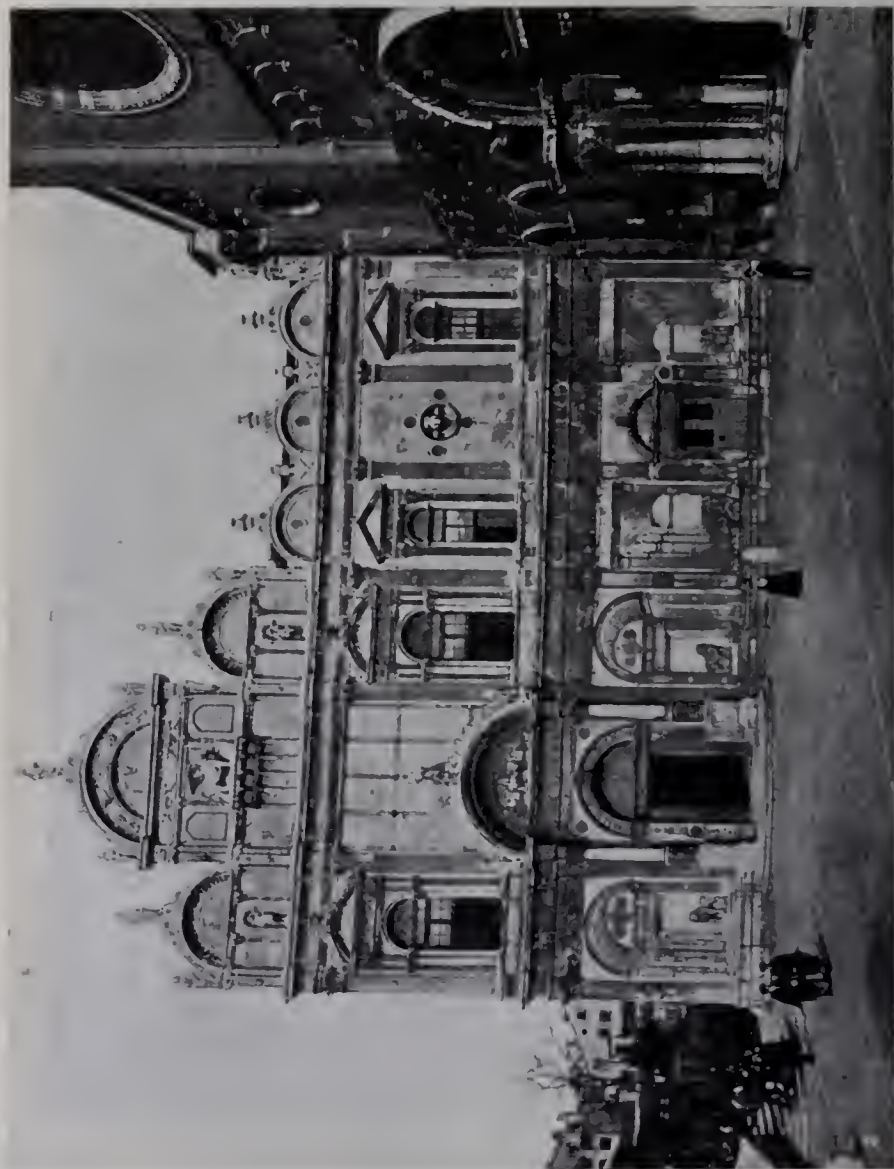
Fig. 538 — Venezia, Scuola di San Marco, ora Ospedale. I Lombardo e Mauro Coducci: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 539 — Venezia, Scuola di San Marco. Lombardi: Sala
(Fot. Alinari).
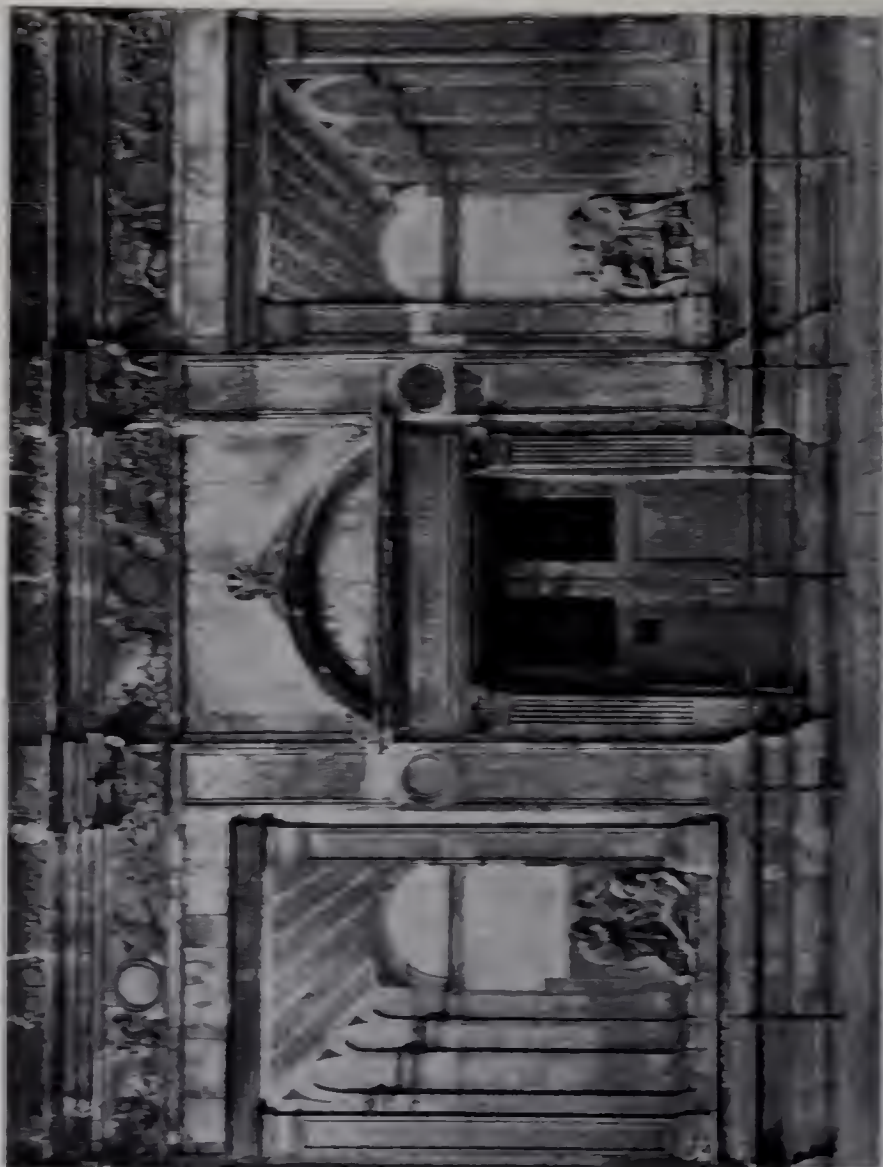
Fig. 540 — Venezia, Scuola di San Marco. Arte del Lombardo. Prospettive illusionistiche.
(Fot. Alinari)

Fig. [illegible] — Venezia. Scuola di San Marco ora Ospedale. Porta.
(Fot. Anderson)

Fig. 542 — Venezia, Scuola di San Giovanni Evangelista. Pietro Lombardo: Cinta dell'atrio. (Fot. Alinari).

Fig. 543 — Venezia, Scuola di San Giovanni Evangelista: Particolare dell'atrio.
(Fot. Alinari).

Fig. 544 — Venezia, Scuola di S. Giovanni Evangelista. Pietro Lombardo: Finestra aperta sul cortile di Mauro Coducci.
(Fot. Alinari).

piello di S. Gio. Evangelista (fig. 544), nel quale ha lavorato Mauro Coducci. Si rivedono le forme della torre dell'Orologio nel portico, nelle lesene, nelle finestre centinate e rettangolari, nella decrescenza degli spazi verso l'alto. Accanto, egli ha eseguito la bella porta, e il finestrone sovrastante, ove l'arcata è chiusa da un cerchio tangente a due semicerchi. Quel finestrone segna il compromesso tra il Rinascimento e il gotico fiorito, che durava ancora alla fine del Quattrocento, come per forza d'inerzia.

I Lombardo, con fasce ornamentali, con dischi di porfido e serpentino, si provavano, come si vede nel palazzo Dario (fig. 545), a correggere la freddezza di una costruzione della Rinascita al confronto con le pittoresche facciate gotico-fiorite; ed eccedevano in dischi, in ruote circondate da rotelline, per ricoprire tutti i vuoti dal basso all'alto. Invece Mauro Coducci, nell'altro palazzo Manzoni-Angaran, fu sobrio, sempre misurato, sempre finemente struttivo (fig. 546), e nel palazzo Corner-Spinelli (fig. 547) trovò poi il compromesso, senza ricorrere a riempir di policromi dischi le facciate, con le bifore chiuse da cerchi tangenti a semicerchi. La rinascita, fattasi così erede del gotico fiorito, rivaleggiava di effetti pittoreschi con le forme venete del primo Quattrocento. Ancora Venezia bizantina trovava echi nei trafori delle bifore del Rinascimento, in Palazzo Corner-Spinelli, erroneamente attribuito a Pietro Lombardo. Sul basamento a bugnato, simile a quello della facciata di San Michele all'Isola, s'aprono piccole porte e finestre a centina, che non ne turbano la massività; e dall'alta base si elevano due piani; nel mezzo sono accoppiate, come piace al Moro, due bifore ad ogni piano; sui lati, s'apre una bifora. L'arte del maestro che ha ideato la Torre dell'Orologio qui riappare nelle sottili pilastrate degli angoli, sovrapposte, nelle aperture binate, quali si vedono anche in alto, nell'abbaino eretto, come edicola, sul cornicione. In tutto è la sua parsimonia elettissima, la sua attenta misura. Il primo e il secondo piano sono ugualmente alti, ma, facendo sporgere la balconata del corpo mediano nel primo
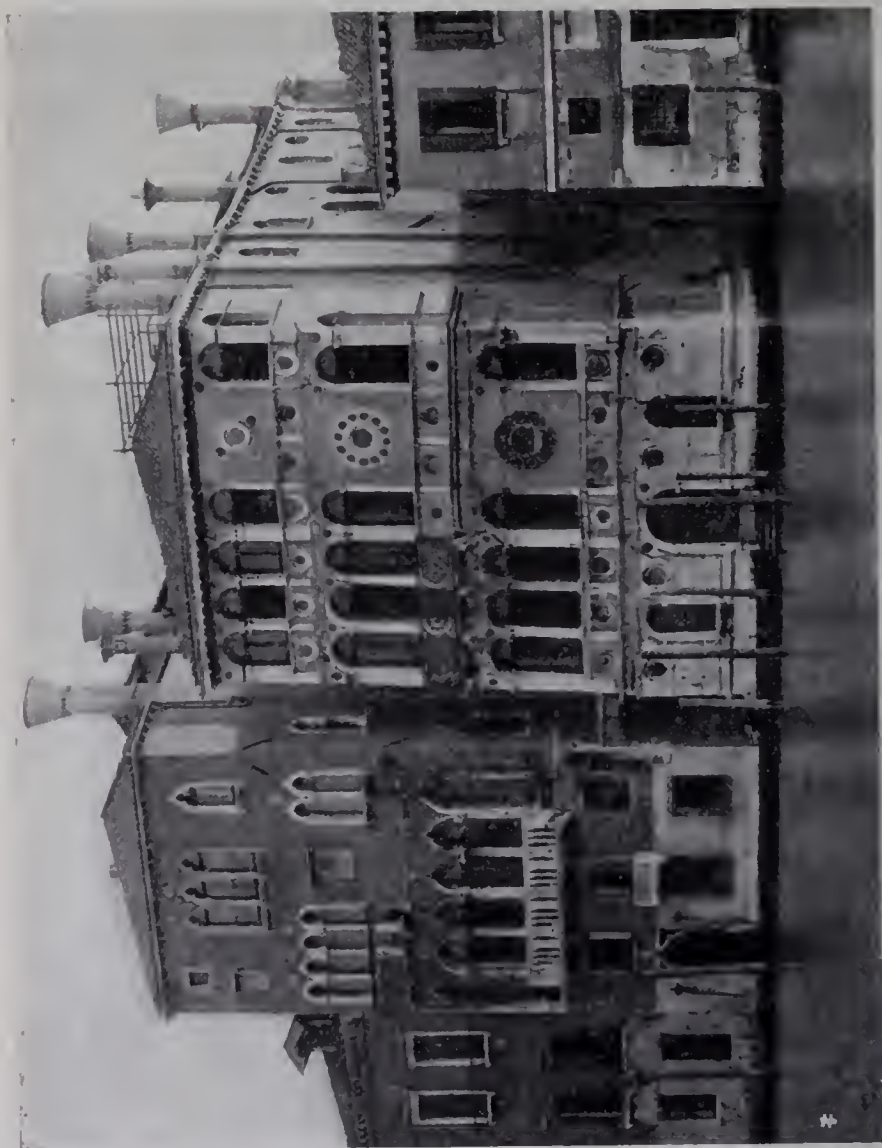
Fig. 545 — Venezia. Arte dei Lombardo: Palazzo Dario, sul Canal Grande.
(Fot. Alinari).
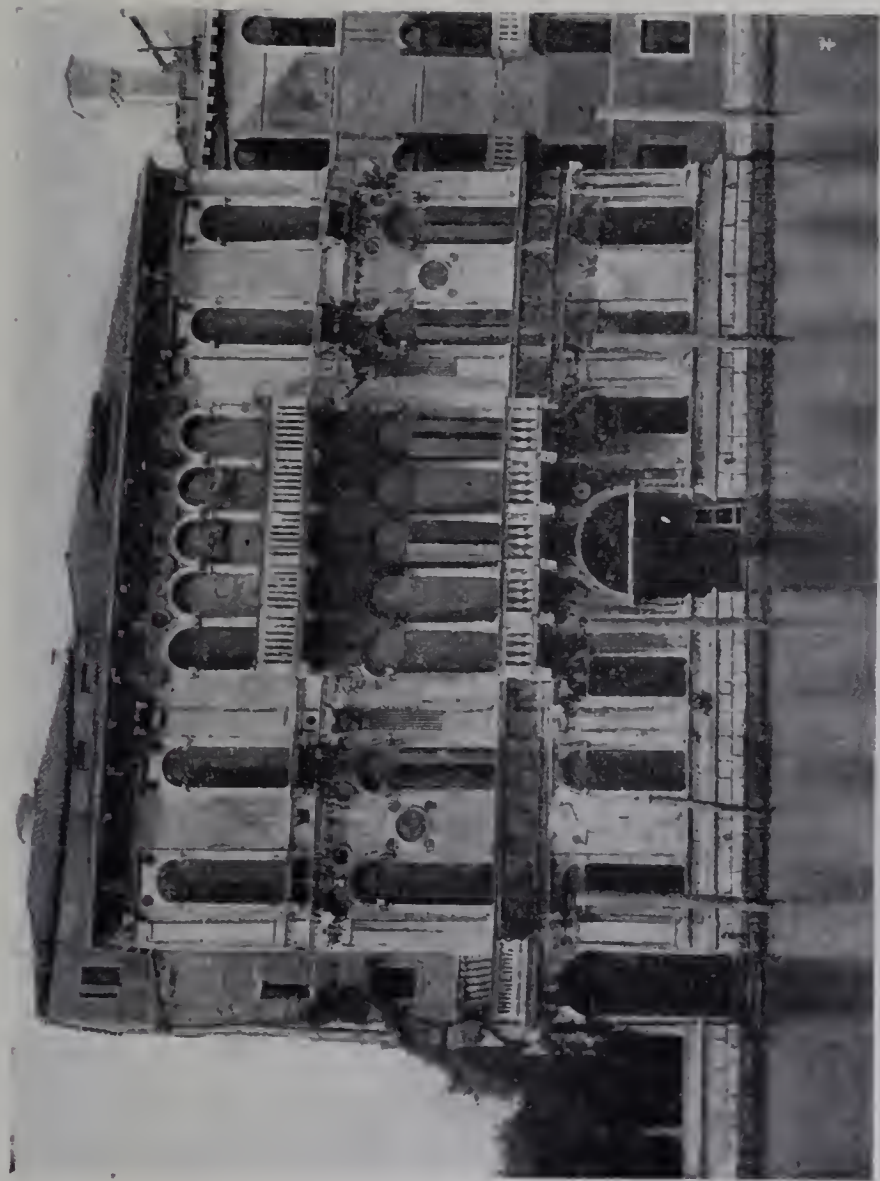
Fig. 546 — Venezia, Coducci: Palazzo Manzoni-Angarani sul Canal Grande.
(Fot. Alinari).

ordine, rientrare invece nel secondo, l'architetto infonde maggior peso al primo. E così riesce a ottenere maggior leggerezza

Fig. 547 — Venezia, Mauro Coducci: Palazzo Corner-Spinelli. (Fot. Anderson).

al piano superiore dei corpi laterali, incurvando il balcone della sottostante finestra.

Fig. 548 — Venezia: Veduta di Palazzo Vendramin Calergi.
(Fot. Alinari).
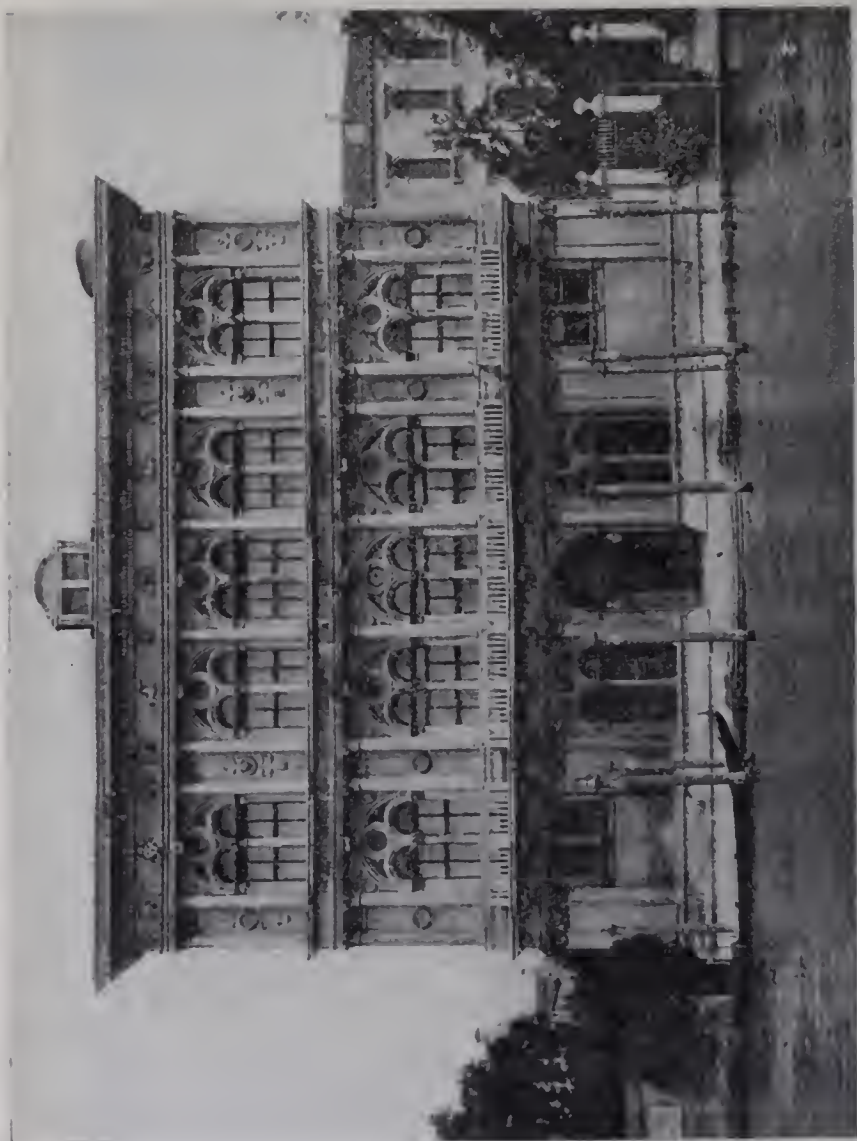
Fig. 549 — Venezia: Palazzo Vendramin Calergi.
(Fot. Alinari).

Fig. 550 — Venezia, Palazzo Vendramin-Calergi: Particolare della facciata. (Fot. Alinari).

Fig. 551 — Verona, Palazzo vescovile: Porta.
(Fot. Anderson).
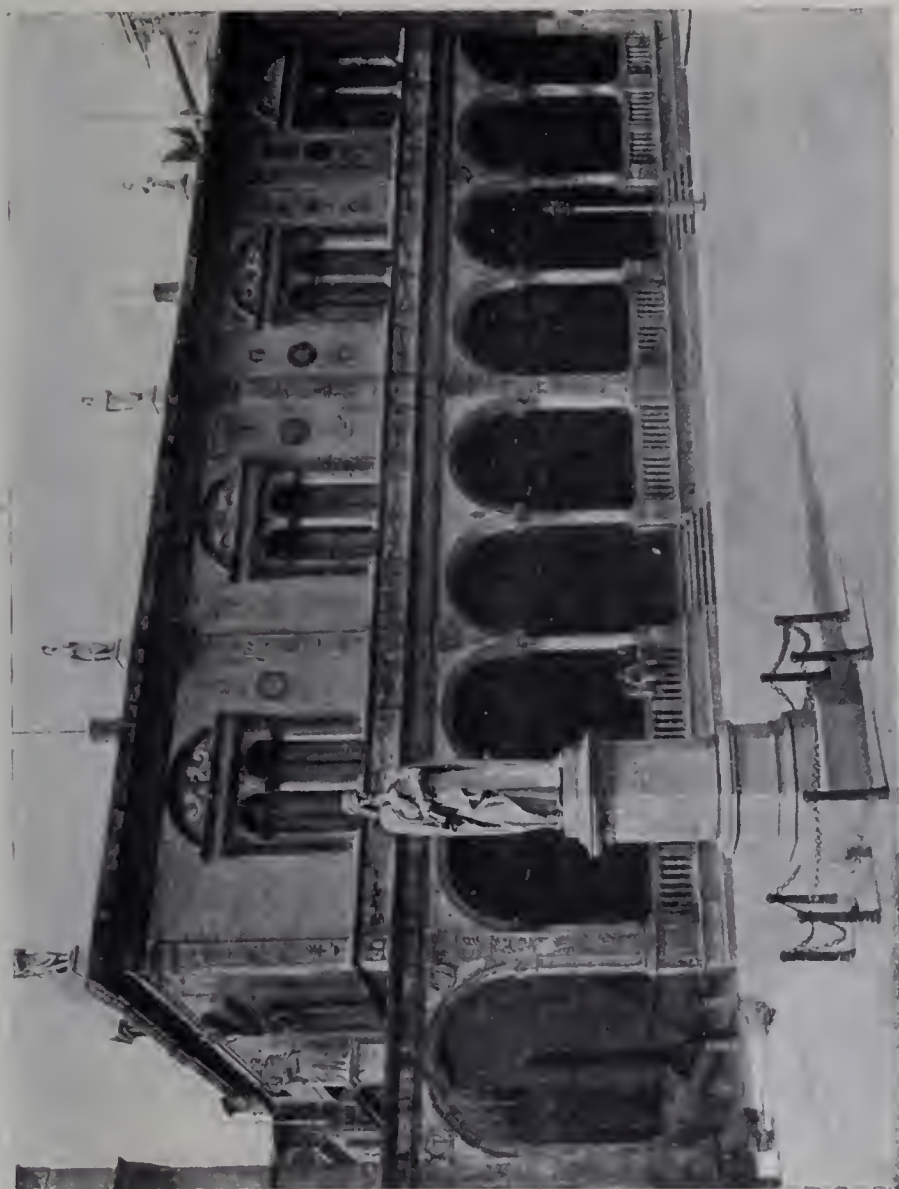
Fig. 552 — Verona, Palazzo del Consiglio: Loggia.
(Fot. Brogi).

L'architetto bergamasco fornì, col palazzo Corner-Spinelli, il modello per un capolavoro dell'architettura veneziana, il pa-

Fig. 553 — Verona: Particolare della loggia. (Fot. Brogi).

lazzo Vendramin-Calergi (figg. 548-550). L'abbia egli condotto o no, egli ne è stato il vero, il grande iniziatore, ha ispirato quel trionfale termine dell'architettura quattrocentesca. Il Cinque-

Fig. 554 — **Verona: Loggia del Consiglio.**
(Fot. Brogi).

Fig. 555 — Padova: Loggia del Consiglio.
(Fot. Anderson).

cento ingrandisce il primo, il secondo piano e il cornicione, tanto che la base, con pilastri invece di colonne, sembra sopportare troppo gran peso. E tuttavia l'aspetto più chiuso, più intero, del basamento, scema questa impressione di squilibrio, di differenza di peso. Mirabile l'equilibrio delle parti con le loro pause metriche, i loro calcolati ornamenti: la casa veneziana, con la gran sala centrale e con le stanze laterali affluenti ad essa, trova, nel palazzo Vendramin-Calergi, la più nobile e splendida affermazione.

Tanta monumentalità, giunta a così grande effetto pittoresco, non si seppe ottenere nel Veneto, nonostante che a Verona il palazzo vescovile (fig. 551) e la fiorita loggia del palazzo del Consiglio (figg. 552-554), e a Padova pure la loggia del Consiglio (fig. 555), accennino al Cinquecento e si vestano della nuova grandezza.

V.

RINASCIMENTO ARCHITETTONICO IN LOMBARDIA.

Gio. Antonio Omodeo, Battagio da Lodi, Agostino De Fondutis da Padova, Gian Giacomo Dolcebuono, i Rodari. Gio. Antonio Omodeo: esordio nella cappella Portinari in Sant'Eustorgio, porta del Banco mediceo, lavabo del chiostro della Certosa di Pavia; chiostrino della Certosa, eseguito in collaborazione con Rinaldo de Stauris. Approssimazione alle forme dell'Omodeo nell'opera del decoratore del chiostro della Pusterla a Pavia. Capolavoro dell'Omodeo: la Cappella Colleoni a Bergamo; monumenti funebri di Medea e di Bartolommeo Colleoni. Ingrandimento di Santa Maria Maggiore a Bergamo. Tiburio della Cattedrale di Milano, decorazione della facciata e del chiostro grande della Certosa pavese, costruzione del cortile di palazzo Bottigella a Pavia, dell'oratorio di S. Rocco in San Colombano al Lambro.

Finte architetture dipinte da Ambrogio e Bernardo Borgognone, dal Butinone e dallo Zenale.

L'Incoronata di Lodi, Santa Maria della Croce presso Crema. Diffusione di forme omodeesche: il Santuario di Saronno, la Madonna di Campagna presso Pallanza, Santa Maria di Piazza in Busto Arsizio, Porta di palazzo Stanga, palazzo Fodri e loggia della Bertazzola a Cremona, palazzo Landi a Piacenza e Ghisalberti a Lodi, portale di Casa del Majno a Pavia, edicole e finestre dei Rodari nella Cattedrale di Como.

Gian Giacomo Dolcebuono: chiesa di San Maurizio.

Oscillazioni fra l'arte della Lombardia e del Veneto nell'architettura bresciana. Forme Lombardesche nei portali di S. Maria delle Grazie e della chiesa del Carmine. Loggia dello Zurlengo fra le due ali del Palazzo del Monte di Pietà. Chiesa di San Francesco e il palazzo suddetto. Porta di San Giovanni Evangelista. Interno di S. Maria dei Miracoli. Loggia del Formentone da Brescia.

Gio. Antonio Omodeo o Amadeo, architetto e scultore lombardo,[1] si presenta per la prima volta a noi, giovanissimo, nella Certosa di Pavia, l'anno 1466, circa l'anno in cui, probabilmente, diede opera a decorare la cappella Portinari in Sant'Eustorgio, secondo i disegni lasciati da Michelozzo. Escito dal gotico, ne

---

[1] F. Malaguzzi-Valeri, *Giov. Antonio Omodeo scultore e architetto lombardo* (1477-1522), Bergamo, 1905; A. G. Meyer, *Oberitalien. Frührenaissance* (1900), vol. II; Id., in *Jahrb. der K. preuss. Kunstsammlungen*, XV; G. Frizzoni, *G. A. Amadeo*, Roma, 1873; Id., in *L'Arte*, V; R. Majocchi, *G. A. Amadeo*, Pavia, 1903; Malaguzzi-Valeri, in *Rassegna d'Arte*, II, 24; L. Beltrami, *Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della Cattedrale di Milano*, Milano, 1903.

porta tutte le fioriture al Rinascimento, con una vena inesauribile nella decorazione della Certosa pavese, con un'eleganza insaziabile di fronzoli nella cappella Colleoni a Bergamo. All'Omodeo, salito in gran fama, venne allogata una cappella in duomo dal duca di Milano, che, nel 1481, fece nominare architetto della fabbrica lo scultore, «cuius ingenium plurimum extollitur». Nella sua carica di sovrintendente ai lavori della Cattedrale, il maestro lombardo divisava il tiburio, intorno al quale consigliarono Leonardo da Vinci, Bramante, Francesco di Giorgio Martini, e, mentre ferveva l'opera nel Duomo, animava le altre della facciata della Certosa, del Duomo di Pavia, operoso sempre, instancabile sino al 1522, data della morte.

S'ispirò all'Omodeo Giovanni Battagio o Battacchio, da Lodi, costruttore dell'Incoronata, già nel 1479 ingegnere della città di Milano, e, nel 1484, compagno al De Fondutis a Piacenza nella costruzione di palazzo Landi, ora dei Tribunali.[1] Il 20 maggio 1488 egli s'impegnava ad erigere la chiesa dell'Incoronata e « far cosa che piaza ala nostra dona et ali agenti a nome di quella et de fare metere in opera li soi lavori sì intagliati come quelli de relevo ». Ma per insorte questioni, per i giudizi a lui poco favorevoli di Gian Giacomo Dolcebuono e di Lazzaro Palazzi, il Battagio abbandonò l'opera, che ricevette poi il coronamento dell'Omodeo. Passò nel 1491 a ideare il Santuario di Santa Maria fuori di Crema, e abbandonò anche questa fabbrica, che fu continuata dal cremasco architetto Gio. Antonio Montanaro.

Il compagno del Battagio, Agostino De Fondutis da Padova, s'intese insieme con lui per fabbricare e ornare a Piacenza il palazzo del nobile signore Manfredo Landi. Nel contratto del 19 febbraio 1484 i due maestri si obbligavano di fare la « fazada e tutti ornamenti de fora de la casa », secondo un loro proprio disegno, con l'architrave « o vero ghirlanda », e « tuti li balchoni

---

[1] Cfr. F. Malaguzzi-Valeri, op. cit. su G. A. Amadeo, p. 324; Biscaro Gerolamo, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria in S. Satiro*, in *Arch. Storico lombardo*, a. XXXVII, fasc. XXVI, Milano, 1910.

et fenestre » con « ornamenti, medaglie et arme », e « due cantonate cornisate », e « la porta ». Ma il lavoro che recentemente ha dato nome al De Fondutis è la decorazione della sagrestia di Santa Maria presso la chiesa di San Satiro. Fabbricò anche il santuario di Santa Maria della Misericordia a Castelleone.

Maggior importanza di questi ultimi ebbe l'architetto Gian Giacomo Dolcebuono, tagliapietra nel Duomo di Milano l'anno 1472, addetto ai lavori della fabbrica di San Celso a Milano tra il 1493 e il 1498, nel 1488 a quelli della Cattedrale pavese. Morì nel 1506.[1]

Affinità, ma in ordine ben minore, ebbero con l'Amadeo i Rodari, e specialmente Tommaso, scultore e architetto di Maroggia, che al duomo di Como lasciò la sua opera di decoratore pletorico.[2] Dal 1484-86, quando eseguiva le statue per la fronte della Cattedrale, s'incontra il rusticano scultore sino al 1519, intento a iniziar la parte posteriore della fabbrica su disegno di Cristoforo Solari, detto il Gobbo.

* * *

Esordio incantevole dell'arte di Giov. Antonio Omodeo è la decorazione interna della cappella Portinari in Sant'Eustorgio[3] (fig. 556), libera traduzione del disegno fiorentino. Se le teorie di cherubini nel fregio, e i molti brunelleschiani e donatelliani motivi dell'apparato straricco risalgono a Michelozzo, le finestre bipartite da colonnine su balaustra, e, più, la loggia ad archetti che circonda il tamburo, ricordo romanico, bastano ad imprimere all'opera fisionomia schiettamente lombarda. Le ombre del finto loggiato, chiuso da un parapetto, e interrotto, a tratti, da grandi porte ad arco, consentono il massimo risalto ai colori

---

[1] Cfr. Milanesi, *Docum. per la stor. dell'arte senese*, 1854, II, 431, 434; Mongeri, *L'arte in Milano*, 1872; Beltrami, *Certosa di Pavia*, 1907; A. G. Meyer, *Oberital. Fruhrenaiss.* cit. II, 1911.

[2] Cfr. Barelli, *Monumenti comaschi*, I, *La Cattedrale di Como*, Como, 1888; Von Bezold, *Der Dom zu Como*, Berlin, 1885; Meyer, op. cit., *Oberitalienische Fruhrenaissance*, Berlin, 1900; Santo Monti, *La Cattedrale di Como*, ivi, 1896.

[3] L. Beltrami, *La cappella di S. Pietro Martire presso S. Eustorgio*, in *Arch. stor. dell'Arte*, a. II, 1892, fasc. 10; Goodyear, *The Chapel of S. Peter Martyr in the Church of S. Eustorgio*, London, 1901.

vaghissimi che la tavolozza dell'Omodeo prodiga al coro di fanciulle danzanti: bianco, azzurro, rosa, violetto di vesti e di ali, ineffabile sinfonia cromatica a commento della danza lieve, delle forme leggiadre, delle stoffe aperte dal vento come screziate ali di farfalla. La festa dell'arte lombarda di Gianantonio Omodeo, la festa del colore, ha il suo preludio gioioso, nel Quattrocento, in questa ronda di fanciulle al snono delle campane.

Anche più trasfigurate dall'interpretazione lombarda appaiono le forme di Michelozzo nella porta del Banco mediceo,

Fig. 556 — Milano, Sant'Eustorgio.
Amadeo: Particolare decorativo della cappella Portinari.

ora parte del museo archeologico di Milano, ove lo stampo donatelliano delle cornici, dei capitelli, dei putti reggistemma, quasi dispare sotto la fine rete di ricami tessuta dall'Omodeo, che ingenuamente dispone, lungo gli stipiti della porta, figure di armati, di dame, di putti intenti, in pose asimmetriche, a sorregger per nastri campane di frutta, come le danzanti fanciulle in Sant'Eustorgio.

Riappaiono, le campane di frutta, appese a baldacchino sul capo dei SS. Giovanni Battista e Ambrogio, nel lavabo (fig. 557) del chiostrino della Certosa, altra opera primitiva del Maestro (1466-67): una lunga vasca protetta da un basso e lato archivolto a cassettoni; nella lunetta sopra la fonte, il rilievo della *Samaritana al pozzo*; pilastri, parapetto e frontespizio or-

nati di rilievi; gruppi di putti musicanti nei piedistalli dei pennacchi; rosoni, scritte, diademi sacri sul parapetto, due angioli

Fig. 557 — Pavia (dintorni di), Certosa. G. A. Omodeo: Lavabo.

Fig. 558 — Pavia (dintorni di), Certosa. G. A. Omodeo: Particolare del lavabo.

estatici nei pennacchi, e, nelle lunette, stampate dalle vele sulla parete, l'*Annunciazione* (fig. 558), fiore di delicatezza, nelle linee gentili, leggiere come il bisbiglio di voci tra le due ancelle che seguono l'angelo. La fantasia vivida e fresca dell'artista dà l'im-

Fig. 559 — Pavia, Certosa. Chiostro piccolo: Decorazione in terracotta delle arcate. (Fot. Alinari).

pronta a gran parte del chiostrino (figg. 559-560), anche ai capitelli, dove l'aiuto ha largo intervento: ora ideando un gruppo

Fig. 560 — Pavia, Certosa. Chiostro piccolo.
G. A. Omodeo: Particolare di decorazione delle arcate.
(Fot. Alinari).

di putti che si scatena dal fondo della campana in forma di farfalla, ora busti di monaci rigidi e tesi, ora alate fanciulle esili,

sussurranti preghiere tra il murmure delle foglie attorte dal vento gotico, e, infine, animando le arcate di due lati del chiostro d'un brulichio festoso di putti nudi, rampanti lungo i festoni della vite o trascinati, con uccelli e grappoli, dalle onde dei grossi steli. La nota del rosso sul bianco della pietra, e più, la minuta e complessa decorazione a rilievo, ripetono in questo chiostro, disegnato in parte dall'Omodeo, in parte (fig. 561) dal cremonese autore del fregio di casa Podestà (fig. 562) a Cremona, Rinaldo de Stauris, *magister ab intaliis*, l'inno lombardo al colore. Prossimo alle forme dell'Omodeo è il fine decoratore che intorno alle arcate lievi del chiostro della Pusterla a Pavia adagia paffuti bimbi borgognoneschi (fig. 563), quasi portati dalla corrente placida dei veli che li avvolgono, richiamando il motivo prediletto nella decorazione dei chiostri della Certosa, ripetuto dall'Omodeo lungo gli stipiti della porta che mette alla chiesa dal chiostrino, chiusa nella cornice come pagina di messale lombardo nel suo bordo miniato (figg. 564-565).

Capolavoro architettonico dell'Omodeo, la cappella Colleoni a Bergamo [1] (figg. 566-567). Non si comprende il raffronto da altri accennato tra questa bizzarra costruzione di variopinte scatole sovrapposte e la cappella brunelleschiana de' Medici: il concetto geometrico che domina il Brunellesco, il risalto della linea regolare, agile e precisa, scompare dall'edificio lombardo, le cui pareti non hanno altro valore che di sostegno ai policromi tessuti di marmo, di tela stirata per adagiarvi la multiforme gaiezza delle tinte. In causa di questa idolatria del colore, appunto, l'architettura lombarda del Quattrocento predilige le fronti piane, cui applicare la minuta complessa decorazione d'intarsi, bassorilievi e trafori: le lesene angolari altro non sono che nastri adorni di bianchi cerchi e rombi, cinture gemmate; la galleria, ricordo romanico, la rosa a preziosi trafori, le svariate colonne delle finestre, i denti della cornice attorno alla cupola

[1] Cfr. MALAGUZZI-VALERI, op. cit. sull'Amadeo, 1903; A. G. MEYER, in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsamml.*, 1894, XI, 1.

Fig. 561 — Pavia, Certosa. Chiostro piccolo: Dettaglio del fregio. (Fot. Alinari).

Fig. 562 — Cremona, Casa Podestà. Rinaldo de Stauris: Fregio.

Fig. 563 — Pavia, Chiostro della Pusterla: Archi decorati in terracotta.

Fig. 564 — Pavia, Certosa, chiostro piccolo. **G. A. Omodeo:**
Porta d'ingresso alla chiesa.
(Fot. Alinari).

Fig. 565 — Pavia, Certosa. G. A. Omodeo: Fregio della porta nel chiostrino.

hanno solo valore di trine policrome, tese a bendar la fronte dell'edificio, a introdurre in essa, come già la galleria dietro la

Fig. 566 — Bergamo. G. A. Omodeo: Cappella Colleoni.
(Fot. Alinari).

ronda angelica nella cappella di Sant'Eustorgio, la nota esaltatrice del nero, prediletta da Bisanzio. Il bianco e il rosa

dominano nella deliziosa galleria, un violaceo di rara delicatezza appare nei ricami della magnifica rota, fra i cui ingra-
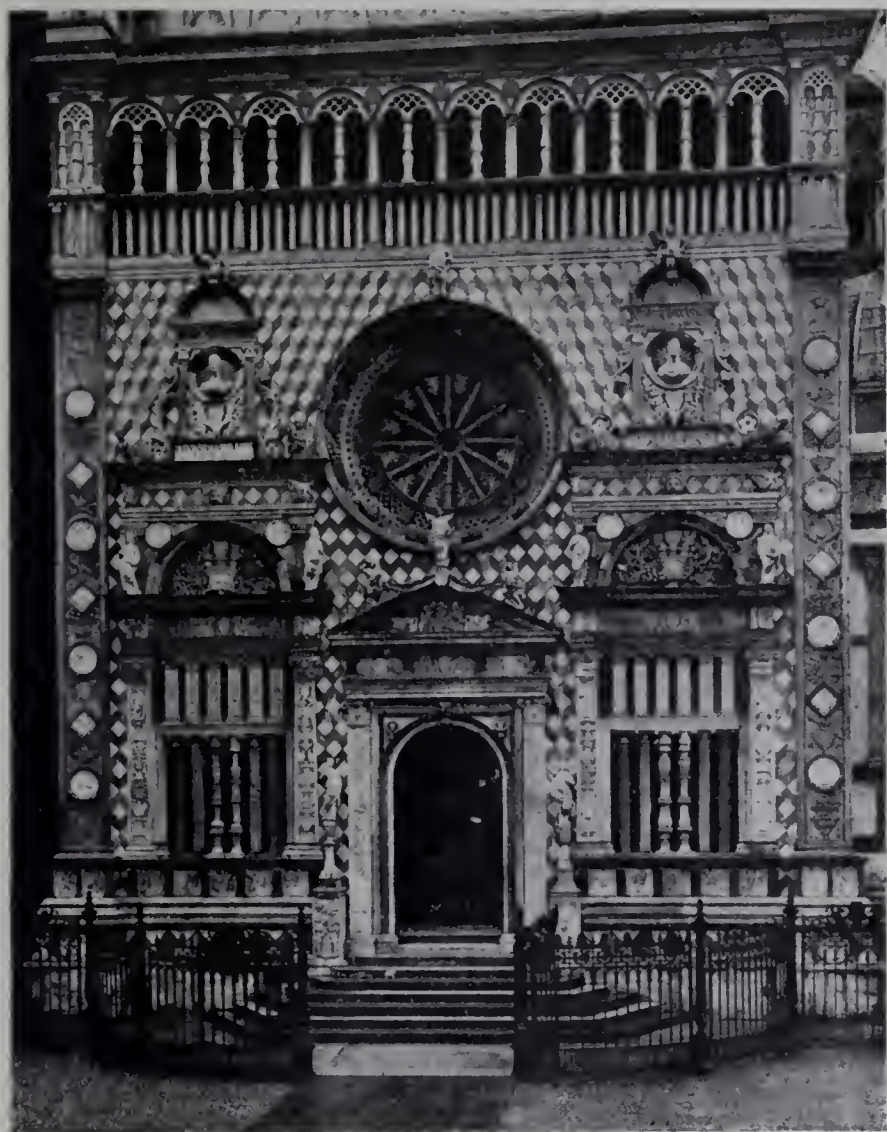
Fig. 567 — Bergamo, Cappella Colleoni. G. A. Omodeo: La facciata. (Fot. Alinari).

naggi s'aggirano, con civettuola grazia di danzatrici, lievi antefisse composte di bacche, di corolle e di steli, dalle mani volubili di Flora. Vasi e racemi intarsiano le lunette delle al-

tissime finestre-stendardo, che traversano, piatte, tutta la facciata, arricchendola di tessuti variopinti, e raggiungono la galleria, riecheggiante, nei leggiadrissimi ventagli a traforo, il motivo di maglie scuriformi che forman rete ai margini della

Fig. 568 e 569 — Bergamo, Cappella Colleoni.
G. A. Omodeo: Particolari della facciata.

rosa. In tanta ricchezza, l'artista sempre fugge dal rilievo: le finestre ornatissime si spianano lungo la facciata, reggendo sul fastigio edicole con busti romani; tutto tende a spiegarsi in superficie, secondo vuole visione cromatica, giustapposizione di tinte. Il marmo diviene cera, con la quale l'artista modella mensole, asticelle finemente ornate e cammei, frutta e fogliami (figg. 568-569) e fragili statuine (fig. 570), che sembran soffer-

Fig. 570 — Bergamo, Cappella Colleoni.
G. A. Omodeo: Particolare della facciata.
(Fot. Alinari).

marsi con leggerezza di farfalle, per un attimo, sulle balaustre ai lati della porta, sul fastigio del timpano, al culmine della rosa. Nella ricerca di pittoresca vivacità, l'Omodeo muove a spira le scanalature delle colonne, copre le mensole di squame, forma colonne di bulbi e vasi sovrapposti: come in un caleidoscopio riversa, sul fondo di scacchi rosei grigi e bianchi, il suo cornucopio esuberante di perle e di fiori.

Nell'interno (fig. 571) della cappella, come all'esterno, dai rilievi (fig. 572) sprizza la grazia scintillante dell'Omodeo. E nei monumenti funebri di Medea e di Bartolomeo Colleoni ritorna ad apparire la ricchezza cromatica della fronte. Una parete a larghi scacchi bianchi e neri, una cornice ricamata, una cassa adorna di rilievi: ecco il sepolcro di *Medea Virgo* (fig. 573), festoso di fanciulletti, di ghirlande, di uccelli annidati fra il verde. In un sogno di colore, non di monumentali grandezze, l'artista lombardo crea la tomba di Medea Colleoni, componendo di marmi trasparenti come conchiglie marine, e di lucide maioliche, una delle sue più smaglianti pagine dipinte, e insieme delle più delicate: candore di gigli sopra vivido smalto.

L'edicola funebre dei monumenti fiorentini si muta, nella tomba di Bartolomeo Colleoni (fig. 574), in impalcatura verticale e leggiera di pilastrini esili e di sovrapposte casse, reggenti un cartaceo arco trionfale e la statua del condottiero: anche qui, come all'esterno del tempio, l'Omodeo tende a portare ogni forma alla superficie, a crear una piana fronte per la decorazione policroma: non cura l'effetto funzionale delle modanature alla maniera del Brunellesco, recide i nervi dell'architettura per riversar tutto il suo interesse sul colore; lo schema delle adorne finestre stirate lungo la facciata si riflette nella rettilinea impalcatura del monumento Colleoni. L'ornamentazione è, al solito, fitta e ricchissima: bassorilievi entro specchi, nelle due casse; statuine allegoriche entro nicchiette divisorie e intorno alla statua equestre del condottiero, opera tedesca; e medaglie, e giochi di putti, e piedistalli di pilastri trasformati in gabbie ferrigne, al cui sportello s'affacciano leoni, evocazione roma-

nica. Non i piangenti circondan la bara come nell'arte francese, ma cavalieri, paggi e donzelle celebrano il trionfo del duce in

Fig. 571 — Bergamo, Cappella Colleoni. G. A. Omodeo: L'interno. (Fot. Alinari).

un'adorna edicola. Su fondo grigio scuro una corazza di marmo rosso veronese stringe i piedistalli delle colonnnine che sollevano

Fig. 572 — Bergamo, Cappella Colleoni.
G. A. Omodeo: Rilievo.
(Fot. Alinari).

l'arco; e la nota rossa si ripete nei poligoni del sottarco tra croci bianche, la nota bruna sottolinea i medaglioni nei pennacchi

Fig. 573 — Bergamo, Cappella Colleoni.
G. A. Omodeo: Tomba di Medea Colleoni.
(Fot. Alinari).

e la chiave dell'arco: altri elementi cromatici scaturiscono dal lavoro stesso del marmo; ora l'artista sembra aver timore degli

Fig. 574 — Bergamo, Cappella Colleoni. G. A. Omodeo: Tomba di Bartolomeo Colleoni.
(Fot. Alinari).

scuri, e liscia, e assottiglia, e stringe foglie e nastri, ora ricorre al traforo e all'incasso e al distacco dei rilievi. Tutta la decora-

Fig. 575 — Bergamo, Chiesa di S. Maria Maggiore. G. A. Omodeo: Decorazione della sagrestia.
(Fot. Alinari).

zione prende una vivacità festosa nella sua squisita delicatezza: in una candelabra compare il motivo bizantino degli uccelli

che si abbeverano, e il calice è formato da due foglie, verde coppa di rugiada.

Mentre l'Omodeo attendeva al suo capolavoro, nella cappella Colleoni, dava anche la propria opera all'ingrandimento della vicina Santa Maria Maggiore,[1] come si vede osservando il corpo della sagrestia (fig. 575), a pianta poligonale, con facce bipartite da lesene a specchi, e, tra lesena e lesena, in angusti spazi limitati al basso da una gotica teoria di archetti trilobi, in alto da un'adorna trabeazione sopportata per eleganti mensolette, finestre rettangolari, gemmate da filze di cornici e fuseruole. Sostegno a queste oblunghe finestre dagli orli minuti e preziosi è una mensola in forma di aperte ali, composta di volute a foggia di baccelli aperti, e di un mazzo di foglie, di corimbi, di bacche, tutte varie e mosse e vive nell'uniformità della linea d'insieme elegante e sottile.

Una impalcatura fiorita è il tempio che divide in spazi di trittico la folla, nel mirabile rilievo di *Sant'Imerio distributore d'elemosine* (fig. 576), frammento rimasto dell'arca del Santo, nel duomo di Cremona. Bende ricamate cingono la trabeazione dell'edificio e le colonne del portale; persino gli orli frastagliati della muraglia interrotta sopra il secondo ordine della complessa impalcatura, valgono a inghirlandar di sottili festoni l'ingemmato edificio.

Per il tiburio del duomo di Milano,[2] l'Omodeo prese intonazione dalle forme gotico-fiorite dell'abside e della crociera, componendo un baldacchino di merletto, secoli più tardi coordinato, per mezzo di oscillanti festoni d'arcate e di nordiche punte, all'ultima guglia; e nel disegnare, anni dopo, la torricciuola presso il tiburio, l'assimilò, per i preziosi trafori e le svolte continue del parapetto, a una gigantesca colonna tortile, racchiusa con prodigiosa leggerezza da fiorite pareti marmoree,

---

[1] A. G. Meyer, in *Repertorium ur Kunstwissenschaft*, 1894, I.

[2] Cfr. L. Beltrami, *Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della Cattedrale*, tip. Allegretti, 1903; Id., *Il tiburio del Duomo*, in *La Perseveranza*, 15 dicembre 1902; Malaguzzi, *Leonardo da Vinci e il tiburio del Duomo*, in *Il Marzocco*, n. 44, 1903.

Fig. 576 — Cremona, Cattedrale. G. A. Omodeo:
S. Imerio distribuisce l'elemosina.
(Fot. Alinari).

da un aereo tessuto di trine (fig. 577). E fra guglie e trafori occhieggia un popolo giocondo di putti, certamente ideati dal-

Fig. 577 — Milano, Cattedrale: Torricciola dell'Omodeo.
(Fot. Alinari).

l'Omodeo, e tradotti da altro artista con morbida e quasi correggesca grazia.
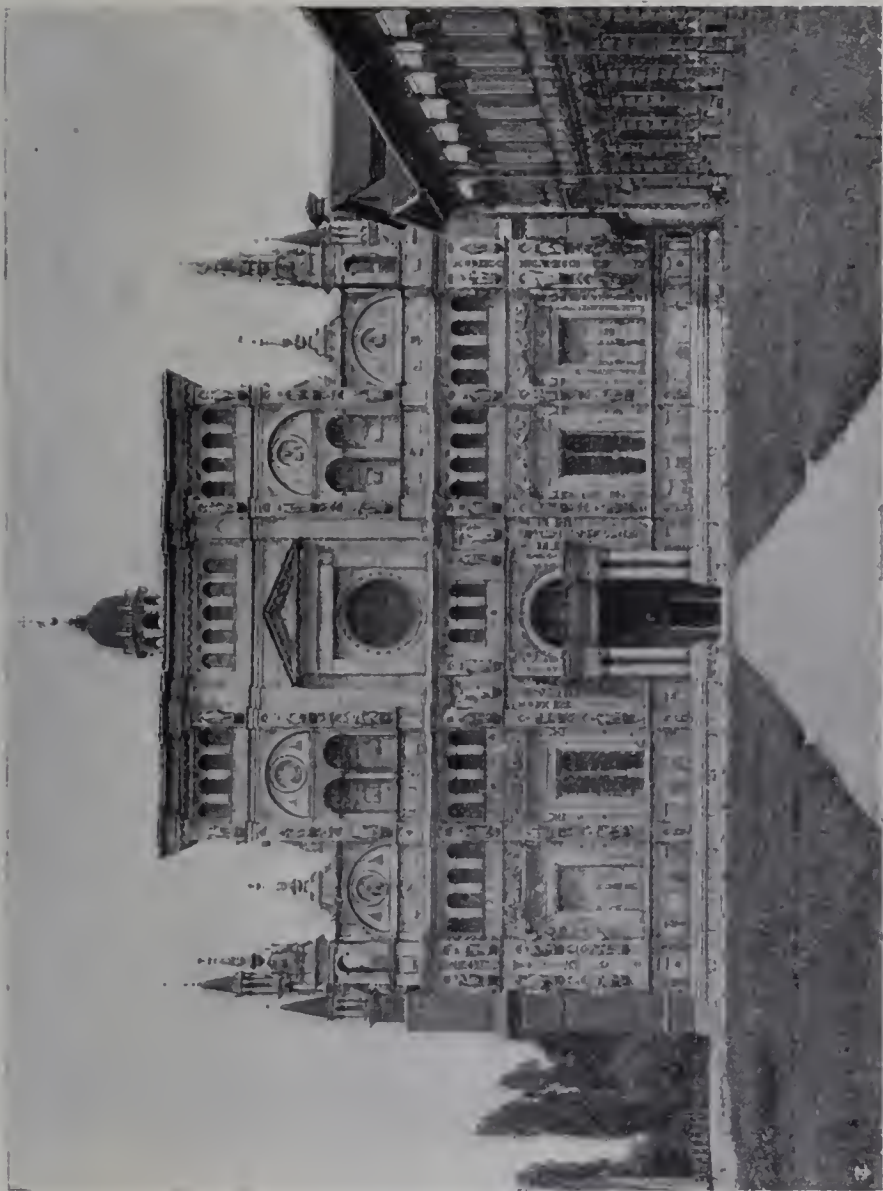
Fig. 578 — Pavia, Certosa: Facciata della chiesa.
(Fot. Alinari).

Così fitta, minuta, suddivisa è la decorazione, che si stende sino alla prima loggia sulla facciata della Certosa di Pavia

Fig. 579 — Pavia, Certosa: Finestra della facciata.
(Fot. Alinari).

(fig. 578), parte compiuta dall'Omodeo e dai suoi numerosi aiuti. Il frastaglio del duomo di Milano si cambia quasi in fiorita trama musiva applicandosi a questa facciata, dove le nastri-

formi lesene han debolissimo aggetto e le finestre lieve rientranza, e tutto affiora alla superficie, le statue entro le nicchie,

Fig. 580 — Pavia, Certosa: Finestra della facciata.
(Fot. Alinari).

le formelle a rilievo, le candelabre fiorite, le logge, che richiamano un motivo prediletto dell'Omodeo, dalla Cappella di Sant'Eustorgio alla Cappella Colleoni, e con i vani delle bifore por-

tano l'accento del nero nel suntuoso tappeto policromo. Una serie di formelle con medaglioni, a vicenda adorni di teste o di marmi preziosi, cinge di zone colorate gli stipiti delle finestre rettangolari oblunghe (figg. 579-580), chiuse da cornici trapunte, dai miniati bordi dell'Omodeo, e si unisce, per trofei di scudi e nastri, al capriccioso frastaglio della cimasa. Certamente l'Omodeo ebbe l'idea prima di queste ricche bifore, variate poi all'infinito dai collaboratori e dai continuatori, entro la linea generale da lui disegnata. Le colonne-candelabro che si abbinano al centro delle finestre della Cappella Colleoni, riappaiono, complicate da statue, nelle bifore della Certosa, sorgendo da vasi, sui cui orli s'aggirano gruppi d'angeli, sonando e cantando (fig. 581), come uccelli sull'orlo del nido, per frastagliare con civettuola grazia i contorni. Altri angeli inghirlandan di fiori e di nastri i piedistalli dei vasi; cammei, testine fiorite, maschere e cespi di foglie, di continuo variano la superficie di questi delicati puntelli, in accordo, per la vivacità del frastaglio e la volubile forma, con le cimase delle bifore, composte di scheletrici draghi e di sottili ninfe sdraiate, intrecci di libellule con steli di fiori. Altre cimase, meno vicine all'Omodeo, animate da angeli in corsa lungo le volute, richiamano Venezia e il coronamento quattrocentesco di San Marco. Nella porta, disegnata da Cristoforo Solari, il timpano, retto, alla maniera bramantesca, da colonne binate, si fonde, per la decorazione trita, il minuto intreccio coloristico, con le aiuole di quel fitto smaltato giardino.

Apparatore massimo del tempio, l'Omodeo diede la sua impronta, non solo al chiostrino della Certosa, ma anche al chiostro grande, al cornicione in terracotta, ricco di trafori, alle cornici degli archi popolate di angeli, alle statue d'oranti, che dalle mensole all'impostatura degli archi salgono verso i grevi medaglioni dei pennacchi. Nè possiamo chiudere il discorso sul tempio visconteo, che il pennello di Ambrogio e Bernardo Borgognone filettò di colori delicati all'interno (fig. 582), nelle Cappelle suntuose di quadri, di pale marmoree, di vetri dipinti, nelle volte

Fig. 581 — Pavia, Certosa.
G. A. Omodeo: Particolare di una
colonnetta delle bifore.
(Fot. Alinari).

Fig. 582 — Pavia, Chiesa della Certosa.
Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone: Decorazione di porta.

ingemmate da borchie preziose (fig. 583), da intrecci complessi di nastro, senza ricordare quattro rilievi dell'Omodeo, frammenti incastonati nelle cornici della porta che mette al grande chiostro, e simili ai rilievi delle colonne-candelabro sulla facciata: due coppie di angeli oranti, protesi, come correndo sulle ginocchia piegate, e due poggiate a una base curvilinea, in atto
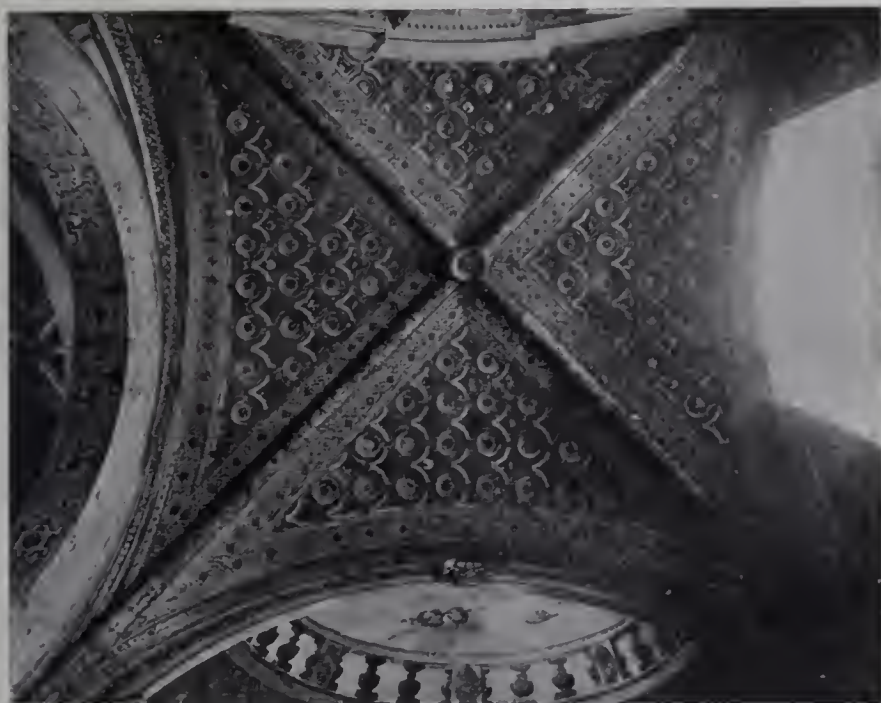
Fig. 583 — Pavia, Chiesa della Certosa: Decorazione di volta.

di sorreggere un adorno vaso: frastaglio di vesti, di ali tarpate, di braccia sottili, di chiome a frange spioventi, in cui la linea dell'Omodeo raggiunge la sua più scintillante rapidità di svolte e d'angoli, in accordo con lo sboccio repentino della coppa, che si dilata tra le anse delle fragili braccia tese.

Anche a palazzi privati lo scultore diede l'impronta nelle frequenti dimore a Pavia; in particolare al cortile di palazzo Bottigella (figg. 584-585), con le pareti divise, per colonne e pilastri disposti lungo uno stesso asse, in campi racchiudenti un'arcata vasta nel piano inferiore, due arcate anguste nel

Fig. 584 — Pavia. G. A. Omodeo: Cortile di Palazzo Bottigella.

Fig. 585 — Pavia, G. A. Omodeo: Palazzo Bottigella: Il cortile.

Fig. 586 — Pavia G. A. Omodeo: Palazzo Bottigella.

superiore, schema seguito da Bramante, con robustezza di membrature ignota agli artisti lombardi, e dissonante dalla loro

Fig. 587 — Pavia. G. A. Omodeo: Palazzo Bottigella.

visione pittorica, nel chiostro di Santa Maria della Pace a Roma. L'esterno del palazzo (figg. 586-587), nonostante i molti rima-

neggiamenti e qualche motivo decorativo, nel fregio e nelle cimase delle finestre, non rispondente alla raffinatezza del Maestro, richiama l'Omodeo per le fini lesene del pianterreno, le alveolate colonne-candelabro del secondo ordine, le oblunghe finestre con bordi ricamati. [1]

Opera firmata dell'Omodeo è l'arca di San Lanfranco (fig. 588) presso Pavia, lavorando alla quale, verso la fine della vita, lo scultore lombardo rimane fedele ai principî spiegati nella costruzione della cappella e dei monumenti Colleoni. Scatola sopra scatola s'innalza, come in un giuoco infantile di dadi dipinti, dai fusti di colonne piantati in ricchi vasi, la torricciola, sul cui apice sottile si regge in deliziosa fragilità d'equilibrio l'edicoletta del culmine. Nonostante l'intervento di superfici curve, nell'alto coperchio del sarcofago e nelle basi ad urna delle colonne, poggiate, a lor volta, sopra alti sgabelli, per reggere con prestigio acrobatico la complessa torricciola, i gradi dell'edificio s'innalzano secondo principî di verticalismo, a comporre ancora le vivide pareti omodeesche, di colorato cartone. E sebbene le tinte si riducano a due: bianco di pareti e grigio di cornici e colonne, il monumento rispecchia, mediante lievi incassi e vani, la vivacità cromatica propria di questo Lombardo, ai cui occhi architettura ha significato di colore. [2]

Agli ultimi anni dell'Omodeo appartiene anche l'oratorio di San Rocco in San Colombano al Lambro (fig. 590), eretto nel 1514, incompiuto all'esterno; all'interno parato di una vivida fioritura di fregi, di turgide colonne a balaustra, di arcate abbrac-

---

[1] Giovanni Francesco Bottigella, volendo erigere un palazzo, scelse l'Omodeo quale architetto al principio del 1492, e il 20 dicembre stipulò un contratto con un maestro Cressolo da Castello di mastro Rolando da Pavia, per la lavorazione di tredici colonne con basi e capitelli, i quali dovevan « essere ben lavorati ala antiqua secondo el disegno facto per maestro Johanne Antonio Amedeo, ingegnere, et similmente la bassa ala dicta antiqua, secondo el dicto desegno ». In altro contratto dell'8 febbraio 1493 è detto che i muratori Andrea e Tommaso Tignosini da Abbiategrasso dovevano essere agli ordini dell'Amaden. Nel marzo i lavori erano già a buon punto, e successivi documenti dimostrano che l'opera progrediva, e che nel 1494 era finita.

[2] Il confronto con i bizzarri sostegni dell'arca di San Lanfranco e l'ornato del parapetto e del cornicione indicano quale opera dell'Omodeo la capricciosa e leggiadrissima altana di una casa distrutta in via San Giovanni nel Muro (fig. 589).

Fig. 588 — Pavia (dintorni di), Chiesa di San Lanfranco.
G. A. Omodeo: Arca del Santo.
(Fot. Alinari).

cianti, nell'ordine inferiore, lo spazio di ogni faccia dell'ottagono, aggruppate, nel superiore, in bifore, a comporre la pittorica galleria di tradizione lombarda. I fregi trapunti sulle base zone marmoree, i dischi dei pennacchi, i larghi dentelli delle
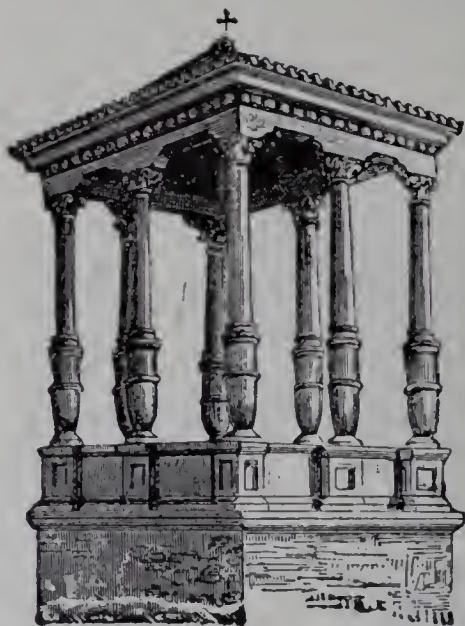
Fig. 589 — Milano. Giov. Ant. Omodeo:
Altana della casa distrutta della contessa di Melzo.

cornici, i floreali frastagli delle colonne, dànno all'armonico interno una veste smagliante di ricchezza policroma.

I caratteri dell'architettura omodeesca, espressione viva del genio lombardo nelle sue incantevoli fantasticherie, trovano riscontro nella pittura del Quattrocento, nei fulgori degli ornati dipinti sulle muraglie della Certosa di Pavia da Ambrogio Borgognone e suo fratello Bernardino (fig. 591), e negli sfondi architettonici dello Zenale. Gli intrecci borgognoneschi della Certosa (fig. 592) già risplendono su capitelli di pilastri (fig. 593) nell'aperto loggiato che ospita i Santi e la Vergine dell'ancona commessa a Bernardino Zenale e al Butinone per la cattedrale di Treviglio durante il 1485: tutto il fasto decorativo lombardo è raccolto nelle vesti preziose, nell'architettura di metallo e

Fig. 590 — San Colombano al Lambro G. A Omodeo: Oratorio di San Rocco.

Fig. 591 — Pavia, Certosa: Particolare dell'interno.

trina, di rame e d'oro, nella balaustra idealmente lunata di curve e sottile, dietro cui si presentano le Sante, riecheggiando le tinte d'oro e di fuoco dello sfondo regale. E le colonne a
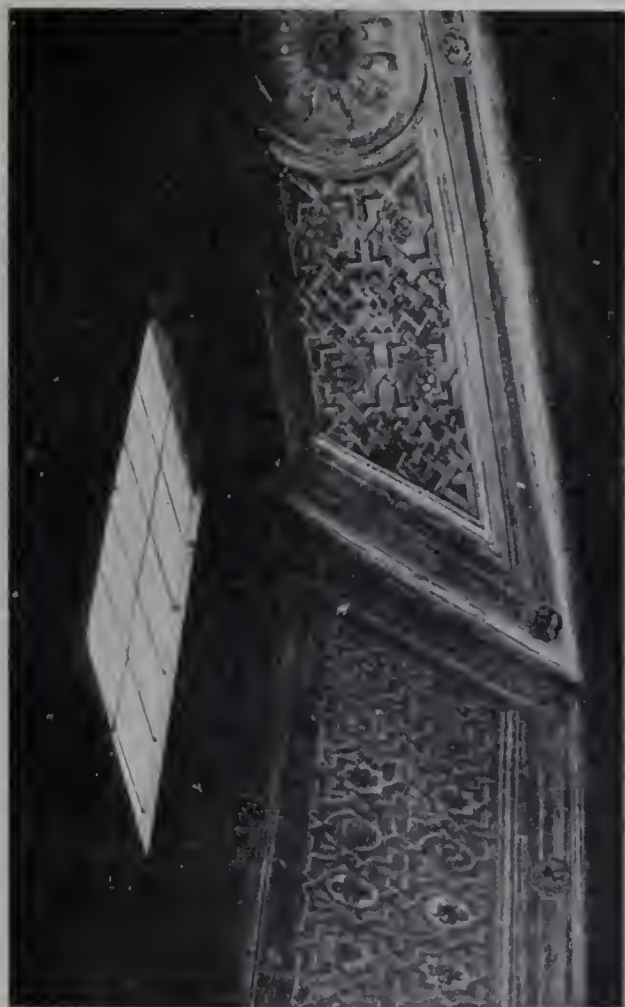
Fig. 592 — Pavia, Certosa: Particolare della decorazione.

bulbo rigonfio, avvolte da una rete di fronde e di nastri, cinte da ricchi anelli, le volute coperte di squame, ripercuotono nella splendida ancona di Treviglio, in acuti metallici timbri, le note che il raffinato Omodeo trae dall'esuberanza dei fregi marmorei. Quattro anni più tardi, nel 1489, dipingendo,

ancora con l'aiuto del Butinone, la Cappella Grifi di San Pietro in Gessate,[1] Bernardino Zenale include gli affreschi in un'archi-

Fig. 593 — Treviglio. Zenale: Particolare della pala dipinta col Butinone. (Fot. Anderson).

tettura dipinta, con trabeazione e fregi di stampo classico (figg. 594-595), e disegna un tempio a pianta centrale, mirabil-

[1] L. Beltrami, *La cappella Grifi nella chiesa di S. Pietro in Gessate e le sue opere d'arte*, in *Rassegna d'Arte*, I, p. 102, e in *La Perseveranza*, 27-29 maggio 1901.

Fig. 594 — Milano, S. Pietro in Gessate: Cappella Grifi.

Fig. 595 — Milano, S. Pietro in Gessate: Cappella Grifi.

mente armonico e slanciato (fig. 596): costruzione tipica del Rinascimento lombardo nella sua elegante ripidità come nella ric-

Fig. 596 — Milano, S. Pietro in Gessate.
Bernardino Zenale: Affreschi nella cappella Grifi.

chezza degli ornati, a specchi policromi, a losanghe, ad oculi amplissimi, e nel capriccio improvviso delle volute e dei can-

delabri-pinnacolo, che riassumono con le lor punte aghiformi lo slancio delle terse pareti. Qualche anno prima che sorgesse il coro di Santa Maria delle Grazie, la decorazione geometrica e la ripidità della struttura cubiforme sembrano un preludio al complesso pittoresco ideato da Bramante.

Tra le più alte espressioni del valore cromatico proprio all'architettura lombarda sono le chiese dell'Incoronata a Lodi [1] e di Santa Croce presso Crema. [2] Sotto la grande coppa rovescia del tiburio, che all'esterno s'inclina appena, come teso ombrello dalle stecche rigide, entro la cerchia della elegante balaustra omodeesca (fig. 597), il tempio ottagonale spiega agli occhi del visitatore la veste ricca delle sue lesene ripiegate agli angoli, schiuse come pagine di libro miniato (fig. 598), e delle cappelle profonde, a centina, con sottarco sfuggente e sguanci obliqui: tabernacoli i cui sportelli dipinti si spalancano sul fulgore della sacra icona (figg. 599-600).

Più che le nicchie tra ripiegate lesene nella sagrestia bramantesca di San Satiro, di pianta semicircolare, potrebbero, queste mirabili cappelle, richiamare la grande nicchia del coro in quella chiesa: echi, vaghi entrambi, di forme che i Lombardi trasfigurano per meglio piegarle alla propria visione cromatica: non la superficie curva delle nicchie del Battistero, ma superfici piane; non la serie illusionistica d'arcate sfuggenti nell'abside di San Satiro, ma lisce oblique pareti, come ante schiuse di porta, parate di quadri in doppio ordine. Le filigrane d'oro di alcune primitive candelabre sul velluto azzurro del fondo, i busti in terracotta policroma nei pennacchi delle arcate (fig. 601), i quadri, disposti, con arte finissima, tra ageminate cornici, sopra le pareti e nel fondo delle nicchie, gli oculi, un tempo aperti entro l'aureo cerchio piano, nelle lunette di ogni cappella, a diffonder fasci di luce sulle pitture, le bifore delle gallerie (fig. 602),

---

[1] L. Beltrami, *S. M. Incoronata a Lodi*, in *Arch. stor. lomb.*, 1893; S. Locati, *Il tempio dell'Incoronata*, tip. Wilmant, 1901; Foratti, *L'Incoronata di Lodi e il suo problema costruttivo*, in *L'Arte*, 1917.

[2] A. G. Meyer, in *Ober italienische Frührenaissance*, Berlin, 1900.

Fig. 597 — Lodi: Chiesa dell'Incoronata.
(Fot. Alinari).
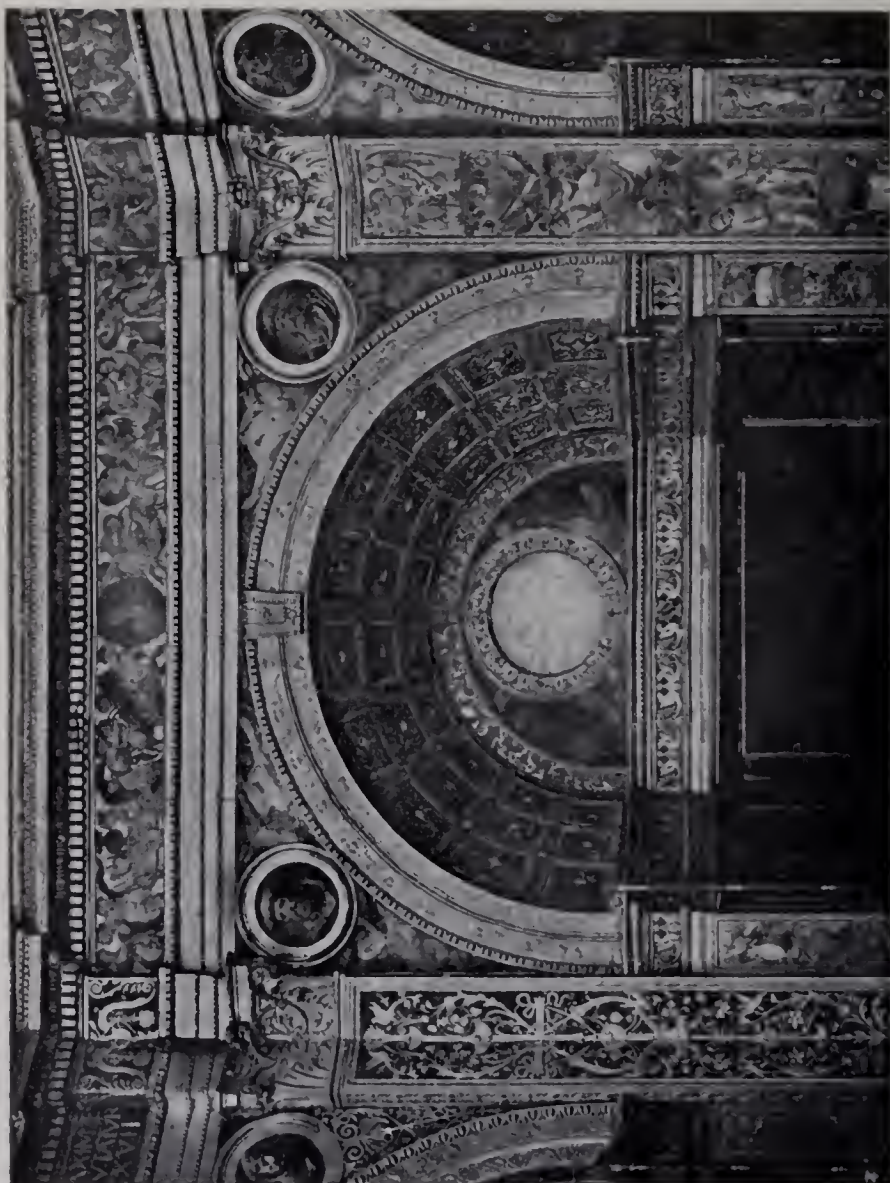
Fig. 598 — Lodi: Chiesa dell'Incoronata.
(Fot. Alinari).

ogni particolare della decorazione esuberante e ricca, si coordina in una dolce armonia cromatica: l'architettura è, con facilità

Fig. 599 — Lodi: Chiesa dell'Incoronata.

estrema, asservita al colore; offre pareti lisce alla più ricca tavolozza: sul drappo, teso dal telaio, ricamatori pazienti e solerti

disegnano fini trame di ricami policromi, tra luccichii d'oro. E sebbene anche le pitture dei Piazza, simili ad arazzi di chiare
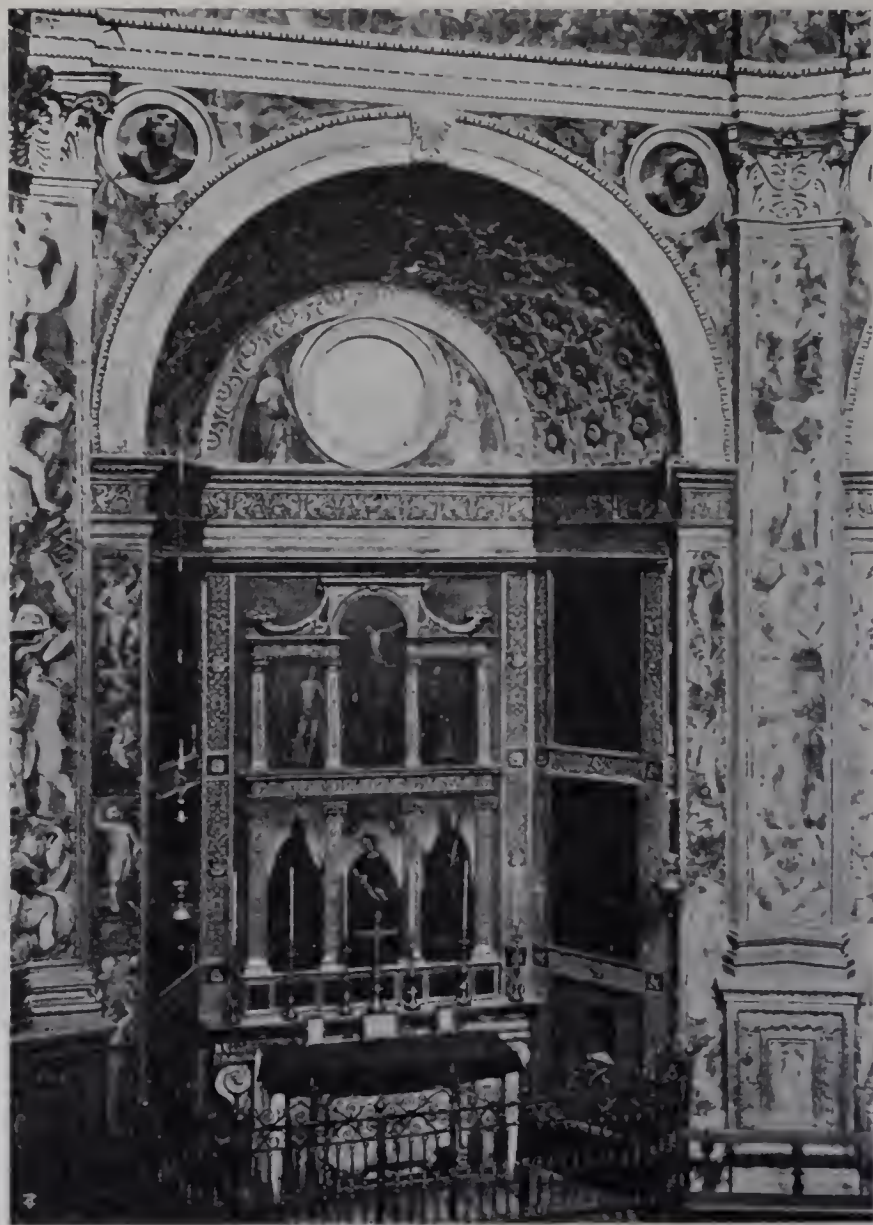
Fig. 600 — Lodi: Chiesa dell'Incoronata.

tinte, siano brani gioiosi nel tempio lieto del colore, e gli artisti dei secoli successivi, dipingendo la galleria, si siano studiati,

Fig. 601 — Lodi: Chiesa dell'Incoronata.

Fig. 602 — Lodi, Chiesa dell'Incoronata.
(Fot. Alinari).

non sempre invero felicemente, di attenersi ai modelli precedenti, noi possiamo ricostruir l'idea dei primi decoratori solo valendoci della pala di Ambrogio da Fossano (fig. 603): dove le pallidette figure, fiori delle nebbiose rive padane, hanno per sfondo l'interno del tempio, rivestito, dalle grandi nicchie delle cappelle alle bifore delle gallerie, di un'intricata rete di vitree filigrane: sinfonia tranquilla notturna di lumi d'oro sull'azzurro del fondo.

Costruzione a pianta centrale è anche il Santuario di S. Maria della Croce (figg. 604-605), presso Crema: rotonda aperta a croce greca da quattro cappelle, una delle quali serve d'ingresso, e un'altra, sopraelevata da una bella scala a doppia rampa ricurva, accoglie l'altare. Bizzarro e, secondo criterî plastico-costruttivi, incoerente, l'esterno: ampio torrione cilindrico, tutto frastagli e trafori, cui s'attaccano come *bugne* i piccoli corpi delle cappelle, svolte in complesso gioco di cavi poligonali sopra il poligono della base. Ma esso trae un'intonazione morbida, intensa, quasi vellutata, dall'ornamento in cotto, ravvivato mediante specchi e cornici bianche: diadema sopra diadema di monofore binate entro cornici quadre, di bifore chiuse nell'ampia aureola d'un arco, di archetti trilobi, rotanti nella cerchia dell'ultima galleria: danza festosa di rosso e bianco, che si ripercuote, in proporzioni minime, nella frangia d'archetti e di mensole sotto l'anello forbito del tetto e il pinnacolo ottagonale, punta gotica, svelto vessillo, ultima nota vivida nella trama leggiera e gaia di colore, che si sovrappone alle tornite pareti del cilindro, sempre più vacuo e lieve di ricami quanto più si sale. Sino all'altezza delle bifore, la decorazione riflette gli schemi geometrici del Rinascimento, e cioè l'opera del Battagio: finestre chiuse entro specchi rettangolari, medaglioni, archi a pieno centro, lunette semicircolari; l'ultimo ordine e il tiburietto a punta ripetono dal gotico gli archetti trilobi, il culmine a pinnacolo; ma ne risulta un tutto omogeneo, che delizia l'occhio con la calda intensità della nota cromatica. In questa trama composta quasi di vimini, staccata dal fondo, in questa gaia gigan-

Fig. 603 — Lodi, Chiesa dell'Incoronata.
Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone: Presentazione di Gesù al tempio.
(Fot. Alinari).

tesca uccelliera, le svolte complesse dei corpi di cappella, i multipli listelli delle arcate, i nastri di cotto, che rilevan gli archi delle

Fig. 604 — Crema (dintorni di): Chiesa di Santa Maria della Croce.

bifore, gli anelli che ne bucano i parapetti, e i tondi cavi dei pennacchi, e i dischi deposti come grandi ostie rosse tra gli archi, sul fondo bianco, e le stelle, le rose, le croci, lavorate con sì

Fig. 605 — Crema (dintorni di): Chiesa di Santa Maria della Croce (dopo il restauro).

minuto frastaglio nel cavo dei tondi ciechi lungo il parapetto dell'ultima galleria, elementi della Rinascita ed elementi gotici, si fondono in una ricca e lieta e quanto mai dilettevole all'occhio sinfonia di colore.

Strascico di forme omodeesche, più che imitazione da Bramante, è anche il Santuario di Saronno,[1] col poligonale tiburio (fig. 606) cinto d'una zona geometrica di rombi entro specchi, e le capricciose colonne lombarde a divisione delle bifore, che portano nell'edificio, con l'orlo a giorno del fregio sottostante alla cupola, una vivida nota di colore. E schiettamente lombarda è la poligonale cupola a logge della Madonna di Campagna presso Pallanza (fig. 607), eretta dal 1519 al 1546, aerea costruzione di gallerie con esigui sostegni, traforo sopra traforo.

L'unità d'effetto cromatico dalla base alla vetta dell'edificio, che fa del Santuario di Crema uno dei più singolari esempi di architettura lombarda, manca all'esterno della chiesa di Santa Maria di Piazza in Busto Arsizio (fig. 608), opera del Lonati sopra disegno del Ballarati, cominciata nel 1518,[2] compromesso fra la compattezza plastica del cubo, geometricamente diviso, per ogni faccia, da quattro lesene, e sobriamente ravvivato, sul bianco, dalla terracotta che disegna le cornici della porta e dei tre oculi, e l'imbuto bizzarro del tiburio coi trafori della galleria e della balaustra e i pennacchietti dei pinnacoli, costruzione vacua gaia e leggiera sopra il nitido blocco della chiesa, civettuolo cappello adorno di fiocchi e di trine sopra un semplice classico abbigliamento. L'esuberanza coloristica dell'arte lombarda si spiega in tutto l'interno (fig. 609), di pianta quadra, ridotta ad ottagono per mezzo della grande arcata, che racchiude, in ogni angolo, due cappelle, secondo lo schema di Bramante in

---

[1] G. Carotti, *La cupola del Santuario e gli affreschi di Gaudenzio Ferrari*, in *L'Arte*, a. VII, fasc. III-IV, 1904; G. Moretti, in *Rassegna d'Arte*, p. 73, 1904.

[2] E. A. Mella, *S. Maria di Piazza in Busto Arsizio*, in *L'Arte in Italia*, I, 1869 e in *Il Politecnico*, XIV, settembre; Mongeri, *S. Maria di Piazza a Busto Arsizio*, in *Arch. stor. lomb.*, 1876, fasc. IV.

San Satiro. Nel tamburo s'aprono nicchie per statue, e oculi sotto l'alta cupola; la decorazione, tutta pittorica, nel cielo della

Fig. 606 — Saronno: Il santuario.
(Fot. Alinari).

chiesa, evoca le ricerche prospettico illusionistiche di Cesare Cesariano, mentre dal tamburo in giù, nei fregi sottilmente graffiti

Fig. 607 — Pallanza (dintorni di): Chiesa della Madonna di Campagna
(Fot. Alinari).

Fig. 608 — Busto Arsizio. Lonati: Santa Maria di Piazza.

Fig. 609 — Busto Arsizio: Chiesa di S. Maria di Piazza.

delle candelabre e nei pallidi angeli suonatori della cappella a destra di chi guardi l'altar maggiore, domina l'arte carezzevole di Bernardino Lanino.

La prima opera scolpita dall'Omodeo, e cioè il portale del Banco mediceo, con le statue appese lungo gli stipiti, torna al pensiero davanti all'addobbo greve della porta di palazzo Stanga a Cremona (fig. 610), ora in possesso del Louvre, lavoro di Pietro da Rho, di Pietro da Vimercate e di Daniele da Castello, fra le architetture più dense d'ornati e sfarzose della fine del Quattrocento lombardo. Le forme lungo il fregio appaiono, come in ogni opera di Pietro da Rho, ritagliate nel cartone, secche e angolose, mentre s'inturgidano le figure di Ercole e Marte, in posa sulle volute cadenti dalla trabeazione della porta alla trabeazione dell'arco: tondi portati da fanciulli decorano i pennacchi, altri, con teste di Medusa, draghi contorti, scene mitiche, si placcano tra i fregi minuti, di fogliami, vasi e figurine, che tessono labirintica trama, quasi inviluppando le forme sotto un molle denso vellutato paludamento.

Esempio tra i più notevoli di architettura lombarda è il lato rimasto del cortile antico (fig. 611) di palazzo Stanga, anzi, i due ordini inferiori di esso, poichè l'ultimo, con grandi oculi e cariatidi, è opera tarda. Le arcate nobilissime del portico e delle finestre a centina, chiuse, queste ultime, da due lesene, in uno spazio equivalente a quello dell'arcata sottostante, si disegnano piatte, in superficie; i piedistalli, prolungati nel fregio, e le sottostanti mensolette, le monete lombarde inserite tra i fregi della cornice, in rispondenza alla chiave dell'arco, ed entro i pennacchi, dividono, con regolarità di pause, il campo in cui si spiega, tra brevi spazi bianchi, la complessa trama dei fregi in terracotta, che apparan di ricche stoffe trabeazioni e finestre, e stendono, con la morbida grazia insita in ogni linea dei piani sostegni, un molle festonato contorno di trine intorno alla riposante curva degli archi. La minuzia lombarda del lavoro, la ricchezza della decorazione, si risolvono, come a Crema, in blanda armonia di toni, in morbidezza soave d'impasti.

Altra notevole derivazione omodeesca in Cremona è il palazzo Fodri, ora Monte di Pietà, con ornati in terracotta nel fregio,

Fig. 610 — Louvre, Museo. Pietro da Rho, Pietro da Vimercate e Daniele Castello: Portale di Casa Stanga già a Cremona.
(Fot. A. Betri).

nei clipei, nelle cornici degli oculi, sulla facciata (fig. 612) e nel cortile (fig. 613), ove, sopra il portico, entro una serie di arcate cieche sorrette da colonne-candelabro, s'aprono finestre

Fig. 611 — Cremona: Palazzo Stanga
(Fot. Alinari).

Fig. 612 — Cremona, Palazzo Fodri, ora Monte di Pietà: Facciata.

a centina, con densa cornice a corridietro. Ma all'eleganza delle oblunghe finestre e delle colonne-candelabro, inghirlandate da festoni tra fini svolazzi di nastro, strette da cespi frastagliati di foglie, non si unisce la bella fusione coloristica di palazzo Stanga: i grandi spazi bianchi delle arcate cieche stonano con la fitta decorazione in cotto delle cornici e dei fregi; lacerano la trama del colore.

L'arte cremonese del Quattrocento trova quasi sempre prototipi nell'opera dell'Omodeo. Lo schema del cortile di casa Bottigella si ripete nella loggia della Bertazzola (fig. 614), cominciata su disegno del cremonese Lorenzo Trotti: le bifore della galleria superiore corrispondono a uno spazio d'arco del loggiato inferiore; lesene, il cui piedistallo si prolunga nel parapetto della galleria, racchiudono le doppie arcate. L'effetto coloristico sorge dalla frequenza dei vuoti più che dall'incasso di marmi colorati entro i piedistalli delle lesene, e dai tondi o mezze palle incassate alla maniera veneta, a segnar la pausa, il punto, sull'asse dei pilastri mediani e dell'arco inferiore.

La ricchezza della decorazione che ammanta la facciata della Certosa si rispecchia nel portale di palazzo Landi a Piacenza, opera del Battagio e del Fonduti; il motivo delle fanciulle danzanti intorno ai fusti delle colonne-candelabro è ricordo palese delle colonnine omodeesche per le bifore della Certosa, come, nei piedistalli, i genietti musici richiamano deliziosi gruppi del Maestro.

Ma i fregi dell'arco trionfale, decorato con sbrigliata libertà dagli scultori, che nel fastigio inalberano, ricordo di pinnacoli gotico fioriti, tre statue di paggi portascudi tra larghe volute di foglie, non raggiungono la finezza calligrafica di quelli del Battagio nel Santuario dell'Incoronata a Lodi, e nessun rilievo ci rende la fisionomia del De Fondutis quale ci è nota traverso i grandiosi riquadrati busti di San Satiro: nè i rilievi delle tradizionali monete, incastonate con incurante asimmetria di asse nei pennacchi dell'arco, nè le statuine indolenti e snelle, i cui lunghi volti stirati richiamano, con fedeltà ignota a quei busti, i
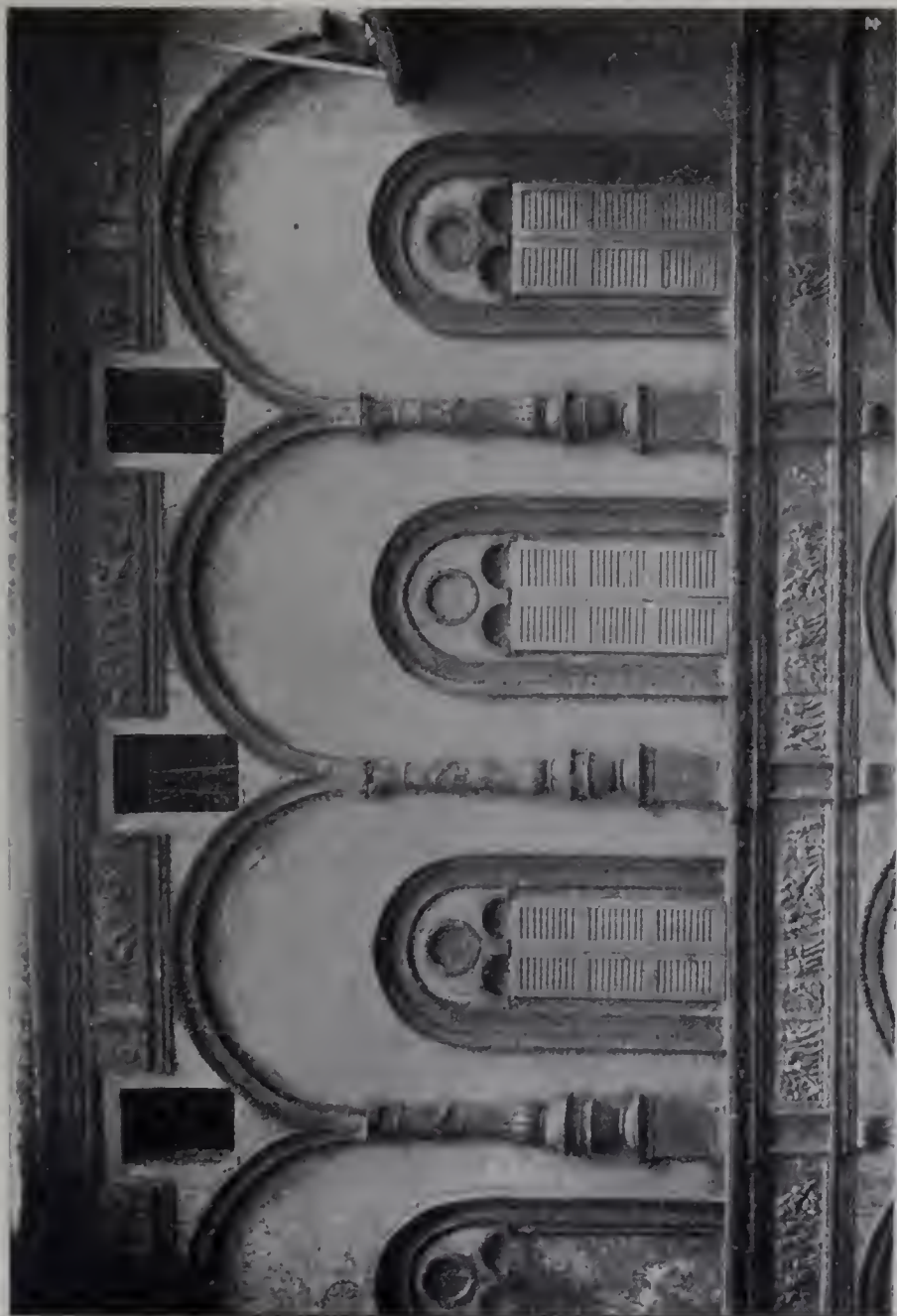
Fig. 613 — Cremona: Terrecotte nel cortile di Palazzo Fodri (Monte di Pietà).
(Fot. A. Betri).

Fig. 614 — Cremona: Loggia della Bertazzola.

tipi delle teste d'imperatori inalberate dall'Omodeo sui fastigi delle sue adorne finestre-insegna lungo la facciata della Cappella Colleoni. L'opera degli apparatori si estende al cortile ricchissimo, al fregio in terracotta sulla facciata, composto di motivi classici, e alla meditata eleganza degli ornati disposti nel telaro delle finestre, tra una liscia cornice di mattoni e una sporgente di grossi ovuli, sotto la greve cimasa a centina; la negligenza spensierata di proporzioni, che si nota fra gli ornati della porta, dove gli artisti han rovesciato festosamente tutto il ricolmo cornucopio lombardo, cede a una regolarità metodica, fine e attenta, che sembra un riflesso dell'opera di Cristoforo Romano nella Certosa, della pausata distribuzione de' suoi classici fregi. [1]

Nel palazzo Ghisalberti di Lodi (fig. 615), la ricca decorazione unisce a motivi del tardo gotico fiorito, come la sagoma archiacuta delle finestre (fig. 616), le cornici tortili, l'intreccio di genietti aggrappati a girali di vite, motivi del pieno Rinascimento lombardo, quali si vedono nel fregio di tritoni portaghirlanda e ippocampi in lotta, e nella porta (fig. 617), che rispecchia, con minore intrico di ricami, forme omodeesche affini a quelle del portale di palazzo Landi a Piacenza. Bracciali con delicati cammei, fregi sottili di viticci e palmette, cingono le colonne; rilievi entro dischi, di fine virtuosa fattura — si veda la testa della donna trasparente sotto la rete minuta del velo — adornano i pennacchi; e sotto la massiccia cornice di ovuli uno sciame festoso di putti s'invola tra classiche ghirlande.

L'attribuzione al De Fondutis sembra avvalorata dall'affinità di motivi col portale di palazzo Landi; ma si nota, nelle

---

[1] Se non appare, nella decorazione di palazzo Landi, la nobiltà artistica del De Fondutis, noto traverso i busti grandiosi della sagrestia di San Satiro, tanto meno appare nel goffo edificio di Santa Maria della Misericordia a Castelleone: l'esterno, cieco, tranne una ghirlanda di oculi nel tubo massiccio della cupola, e qualche finestra negli alti poligonali corpi della croce, si adorna di larghi disegni geometrici; e in quell'arido schema, la vita cromatica, che è l'essenza prima dell'architettura lombarda, si spegne. Nè sapremmo vedere in questo povero temperamento d'artista il creatore dei busti di San Satiro, se non pensando che Bramante abbia di quelli fornito il disegno.

Fig. 615 — Lodi: Palazzo Ghisalberti.
(Fot. Alinari).

Fig. 616 — Lodi, Palazzo Ghisalberti: Particolare della facciata.
(Fot. Alinari).

teste entro ghirlanda, un vigor di contorni maggiore che nei medaglioni di Piacenza; nel fregio di putti, accentuato il ri-

Fig. 617 — Lodi, Palazzo Ghisalberti: La porta.
(Fot. Alinari).

lievo, e nel disegno dell'adorna porta una signorilità rara all'arte lombarda dopo l'Omodeo.

Il motivo di chimere portaghirlanda, svolto lungo il fregio di palazzo Bottigella a Pavia, si ripete nel portale di casa del

Fig. 618 — Pavia, Palazzo del Mayno: Portale.

Mayno (fig. 618), più semplice dei precedenti, largo e disfatto nel fregio, cinto, a metà delle colonne, da una zona di marmo scuro

Fig. 619 — Como, Cattedrale. Fratelli Rodari: Porta sul fianco.
(Fot. Alinari).

Fig. 620 — Como, Cattedrale. Fratelli Rodari: Porta sul fianco.
(Fot. Alinari).

simulante un paniere di frutti, da cui pendono, sospese per nastrini in croce, maschere classiche, intagliate con singolare precisione e forza nel marmo.

Le forme dell'Omodeo, nei portali (figg. 619-620) scolpiti dai

Fig. 621 — Como, Facciata della Cattedrale.
Fratelli Rodari: Edicola con la statua di Plinio.
(Fot. Alinari).

Rodari per la Cattedrale di Como, e nell'edicoletta con la statua di Plinio (fig. 621), perdono la signorilità, così che la ricchezza divien peso; il rigoglio decorativo, gioco faticoso; l'eleganza, sovraccarico pesto lavoro. Non si può esser grati agli elaboratori delle decorazioni lombarde nella porta del fianco destro della cattedrale di Como; troppo si sente l'acrobatismo architettonico

in quelle torri-pilastrate, con sovrapposizione di rulli, balaustre, cippi, rocchi di colonne, anelloni, nodi; in quelle fantastiche stole decorative delle candelabre, dove vasi s'innalzano sopra vasi, cariatidi su cariatidi, trofei su cataste di trofei.

I Rodari, col troppo, con la gran fatica di scalpellatori, por-

Fig. 622 — Milano, Chiesa di San Celso.
G. G. Dolcebuono: Cupola.

tano la squisita decorazione dell'Omodeo, certo senza saperlo, a forme rusticane, meschinucce, e vi producono, insaziabili, sazietà.

Gian Giacomo Dolcebuono, collaboratore dell'Omodeo e del Battagio in quel capolavoro dell'architettura quattrocentesca lombarda che è l'Incoronata di Lodi, e creatore della nobile cupola a tamburo poligonale di San Celso (fig. 622), esce, con la chiesa di San Maurizio (fig. 623), cominciata all'inizio del Cinquecento, dal campo della prima Rinascita lombarda.[1] La pianta

[1] L. Beltrami, *The Chapel of S. Catherine in the Church of S. Maurizio, Milan*, London, 1901; E. Rod, *Il Monastero Maggiore in Milano*, in *Journal des Débats*, 22 novembre 1894, e in *La Perseveranza*, 2 dicembre 1894.

stessa dell'edificio, oblunga, a una sola vasta navata, senza crociera, nulla ritiene del prediletto tipo centrale lombardo, che ha

Fig. 623 — Milano. G. G. Dolcebono: Chiesa di San Maurizio o Monastero Maggiore.
(Fot. Alinari).

i suoi maggiori esempî nei santuarî di Crema e di Lodi. E la decorazione della chiesa all'esterno, sopra il basamento ancor

suddiviso con alquanta minuzia, si avvicina alle forme del classico Cristoforo Solari, negli oculi simili a clipei sospési, tra lesena e lesena, alle muraglie nude del tempio, nelle finestre cinte da una larga cornice piana, nel rilievo nitido dei pilastri. E mentre la volta sul coro delle monache (fig. 624) ricorda il gotico per le sottili nervature delle vele, e mentre tra cappella e cappella, in fondo al coro, si disegna con elegante forbita sottigliezza la cornice tesa dell'amplissimo arco a manico, arco di sipario sospeso a mostrar le tre arcate con l'altare e i minuti riquadri geometrici delle pitture luinesche, sopra le fonde cappelle a base piana s'innalzano le trifore della galleria, affini anch'esse nella loro riposata ampiezza alle forme di Cristoforo Solari, sebbene sempre tradotte con minore senso di massa, di compattezza plastica. Squisita è la decorazione, che ricama i bordi degli affreschi, le cornici degli archi, di calligrafici fregi bianchi o di color bosso sopra fondo azzurro. La chiesa (fig. 625), pure a nave unica, contornata da nicchioni, segue lo schema del coro, ma, nella decorazione, l'affresco prende dominio sulla minuzia del fregio.

Col nome di G. Giacomo Dolcebuono chiudiamo, per il carattere cinquecentesco delle sue ultime opere, il primo capitolo sopra il Rinascimento lombardo. Questo si vide a lungo intento a interpretare, talvolta, a balbettare, più spesso, l'umanistico linguaggio di Bramante nelle costruzioni, che si descrissero indulgendo con tono bonario alla ricchezza decorativa, o biasimandone la intempestiva abbondanza, senza notare che alla regolarità plastica della composizione i migliori Lombardi sostituivano, appunto mediante quella ornamentale ricchezza prodigata agli scenarî architettonici, un concetto di colore. Bramante diede modelli di sagome classiche, e i Lombardi le piegarono genialmente, nei loro capolavori, che si rivelano fraterni d'origine con la traforata badia di Chiaravalle e col gotico fiorito del Duomo di Milano, ad esprimere la vivacità della loro visione cromatica. La tenace vita dell'architettura indigena, al cui fervore decorativo lo stesso Urbinate ricorse, si protrae nel cinquecento, ai

Fig. 624 — Milano, Monastero Maggiore: Coro delle monache.

confini di Lombardia, negli edifici dei laghi e delle prealpi, nella sottile impalcatura che riflette trame d'ombra sul vivido

Fig. 625 — Milano, Monastero Maggiore: Interno.
(Fot. Alinari).

chiarore dei muri, attorno al tiburio della chiesa della Pietà a Cannobbio, e ancora nella chiesa della Madonna a Ponte in

Valtellina (fig. 626), consacrata nel 1539, deliziosissima nella tensione della facciata, suddivisa, per larghe lesene e cornici di pietra scura, quasi a comporre una pittoresca serie di sportelli un dietro l'altro tesi a celar, col frontone, la gabbietta fiorita del tiburio. Il contrasto di superfici lisce e orlate di bordi lisci con le

Fig. 626 — Ponte in Valtellina: Chiesa.

trame complesse del portale e del tiburio, si ripete nel campanile, tra il lungo regolo massiccio e le poligonali gallerie civettuole del culmine, dove pure si nota, fra la cerchia di alte finestre e la cerchia di oculi, l'effetto di tensione, di stiramento verso l'alto, il gioco a nascondersi, che sembra attuarsi, nella facciata, tra il frontone liscio della chiesa e il gioioso tiburietto. Nè certo si adatta a questa freschissima costruzione, che, raccogliendo tutto lo sforzo delle linee in altezza, puntellandosi verso l'alto, accompagna così genialmente l'ascesa del suo sfondo di monti, il nome, proposto, del pletorico Rodari.

* * *

L'architettura in Brescia presenta continue oscillazioni fra l'arte della Lombardia e del Veneto. Forme comuni lombardesche si notano nel portale di Santa Maria delle Grazie (fig. 627), i cui battenti scolpiti son opera dell'intagliatore Filippo Cremonese, e la decorazione marmorea, che riveste gli stipiti di fitti strati di foglie, di steli arpiformi intramezzati da rombi e da medaglioncini, richiama la maniera dei Lombardo a Venezia. Nella lunetta, le sculture, sulla fine del Quattrocento ancor primitive, si staccano da un fondo a scacchiera maiolicata, meschina rete coloristica suggerita dalla smagliante decorazione della Cappella Colleoni. Alla stessa ritardataria maniera appartengono gli intagli che adornano i battenti lignei del piatto enorme portale binato (fig. 628) della chiesa del Carmine, e le complesse cornici dell'arcata (fig. 629), come dimostrano la caratteristica impostatura dell'architrave e la fusione delle volute dei capitelli, annicchiate sul vertice delle foglie d'acanto.

Capolavoro dell'architettura bresciana del Quattrocento è la loggia (fig. 630) aperta dallo Zurlengo fra le due ali del palazzo del Monte di Pietà. In contrasto con le semplici ali, s'innalza, paravento fiorito, la duplice loggia divisa nel piano inferiore, con lombardesca noncuranza di effetti costruttivi, dalla colonna (fig. 631) che sorregge i due primi archi del sottoportico, nel piano superiore composta alla maniera veneta di una eptifora poggiata, senza ordine rispetto alle arcate sottostanti, a una transenna adorna di scudi, interrotti, nel mezzo, da un balconcino tessuto di veneti nastri a spira, rinascente trama bizantina. La divisione a scomparti del parapetto riecheggia nel fregio della cornice superiore, ripartito da nicchiette di marmo bianco per statue, sopra le mensole a chiave degli archi: e gli scudi animati da festoni di nastro, le trecce dell'adorno balcone, i fregi varî, che s'insinuano tra le cornici dei parapetti e del veneto balconcino, i racemi, che si avvolgono alla maniera donatelliana negli scomparti del fregio, tra nicchietta e nic-

Fig. 627 — Brescia, S. Maria delle Grazie: Portale.
(Fot. Alinari).

Fig. 628 — Brescia, Chiesa del Carmine: Portale.
(Fot. Alinari).

Fig. 629 — Brescia, Chiesa del Carmine: Dettaglio del portale.

chietta, e gli oculi aperti tra le volute del cornicione, e le mezze palle di marmo rosa incassate alla maniera veneziana nei pen-
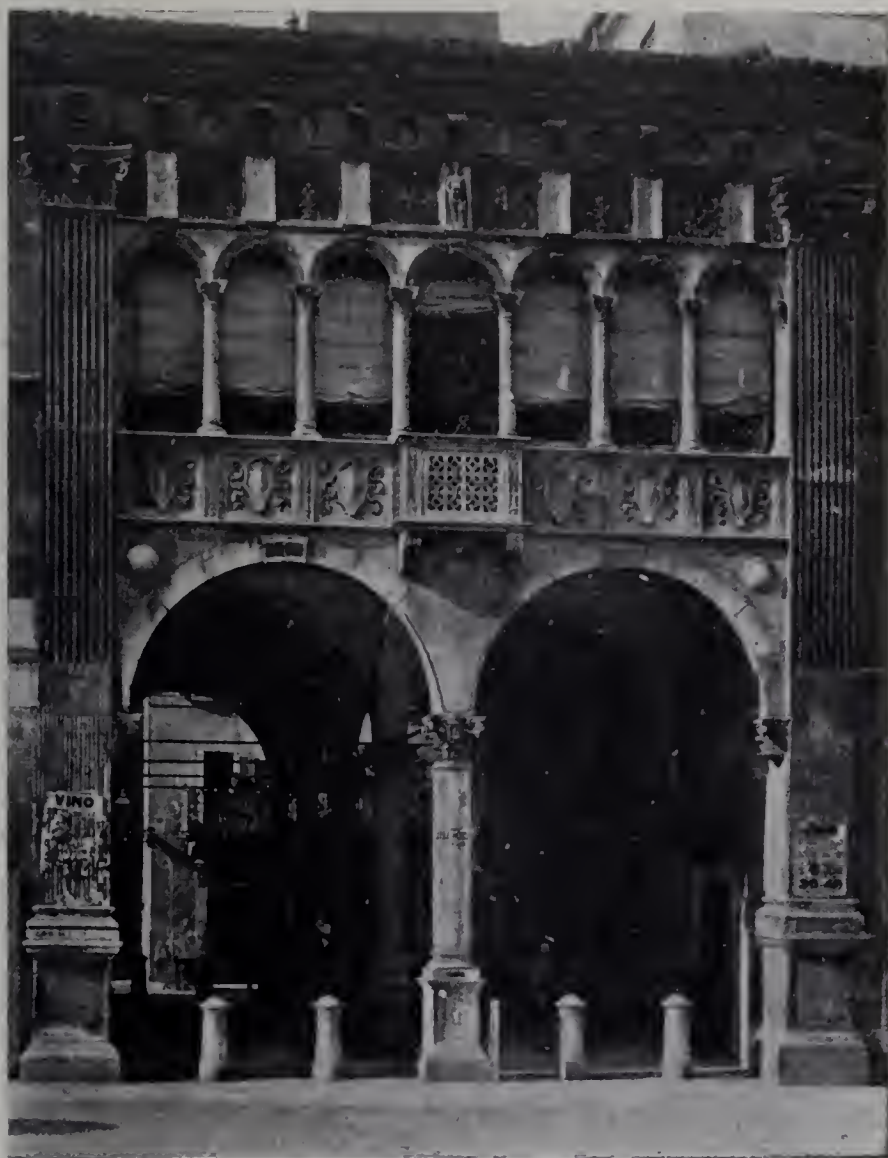
Fig. 630 — Brescia, Monte di Pietà. Zurlengo: Loggia.
(Fot. Alinari).

nacchi delle grandi arcate, fan risuonare ai nostri orecchi echi di voci venete in terra lombarda. Nonostante la pompa del-

l'addobbo e il gaudio dei chiari lieti colori — rosa e bianco — si nota nella disposizione degli ornamenti uno studio di regolarità, che li distingue dalla complessa labirintica trama dei fregi riversati dai Lombardi sulle facciate degli edifizi, con sete

Fig. 631 — Brescia, Monte di Pietà: Particolare della loggia.

insaziabile di varietà e di ricchezza. Ma sulle ali del palazzo, costruito nel 1485, le cornici delle eleganti finestre, rettangolari e a centina, hanno i minuti orli di fuseruole proprii dell'arte di G. A. Omodeo.

Nella chiesa di San Francesco, le finestre centinate e i grandi oculi del cortile, l'interno della sagrestia, alcuni altari dall'ar-

chivolto a fronte piana, altissima, sorretta per due colonne e due pilastri, e sopra tutto l'esterno della Cappella della Pietà, richiamano le forme dello Zurlengo.

Le belle finestre rettangolari, circondate di minute cornici nelle ali della loggia del Monte di Pietà, riappaiono ai lati della porta (fig. 632) che s'apre, piatta e larga, fuor di metro, ad ineguale distanza dalle finestre, nella facciata di palazzo Pellizzari, con tale stonatura di note che allontana da noi l'idea dell'attribuzione al creatore della fine loggia; l'affievolita ispirazione bramantesca che si nota nelle cappelle di S. Francesco si ripete nella porta di S. Giovanni Evangelista (fig. 633), con arcone sorretto da colonna e lesena, enfatico e pure monotono, arricchito da un classico ornato di ghirlande, cinto attorno ai capitelli da una rete quasi di giunchi intrecciati. Alla solennità fredda del portale di San Giovanni, contrastano letizia d'ornati, movimento di cornici riecheggianti e oblunghe alla maniera dei Lombardo in Venezia, nelle arcate della Cappella del Sacramento (fig. 634). Completano la festa del colore le cornici e le frastagliate conche delle nicchie strette alla superba cornice che attornia la pala.

Lo sfoggio di ricchezza appariscente giunge al massimo nell'interno (fig. 635) di Santa Maria dei Miracoli (1487), nelle tozze colonne e nei pilastri con rigonfiamento di bulbi alle basi e cinture di vimini ai capitelli, e negli enfatici arconi: tale scenografica complicazione di tinte non ha parallelo altrove, in Lombardia e nel Veneto, durante il Rinascimento.[1]

Un'ispirazione alle forme umanistiche introdotte dal Bramante in Lombardia, si ha nell'opera più grandiosa dell'architettura quattrocentesca bresciana: la loggia (figg. 636-637) del Formentone da Brescia, coronata poi dal Vanvitelli.[2] La roboante

---

[1] T. V. Paravicini, *Edicola, facciata, chiesa dei Miracoli a Brescia*, in *Natura ed Arte*, Milano, 1891; L. Arcioni, *La chiesa dei Miracoli in Brescia*, in *Arte italiana decorativa*, a. V, n. 50, 1896; a. VI, n. 1, 1897.

[2] U. Papa, *Una questione d'arte per la Loggia di Brescia*, in *Rivista d'Italia*, 1898, vol. II, fasc. VIII; L. Beltrami, *La copertura del Palazzo Municipale di Brescia*, Milano, tip. Allegretti, 1903; A. G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance* cit., Berlin, 1900.

Fig. 632 — Brescia: Casa Pellizzari.

Fig. 633 — Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista: Portale.

Fig. 634 — Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista:
Cappella del Sacramento.

Fig. 635 — Brescia: Santa Maria dei Miracoli.
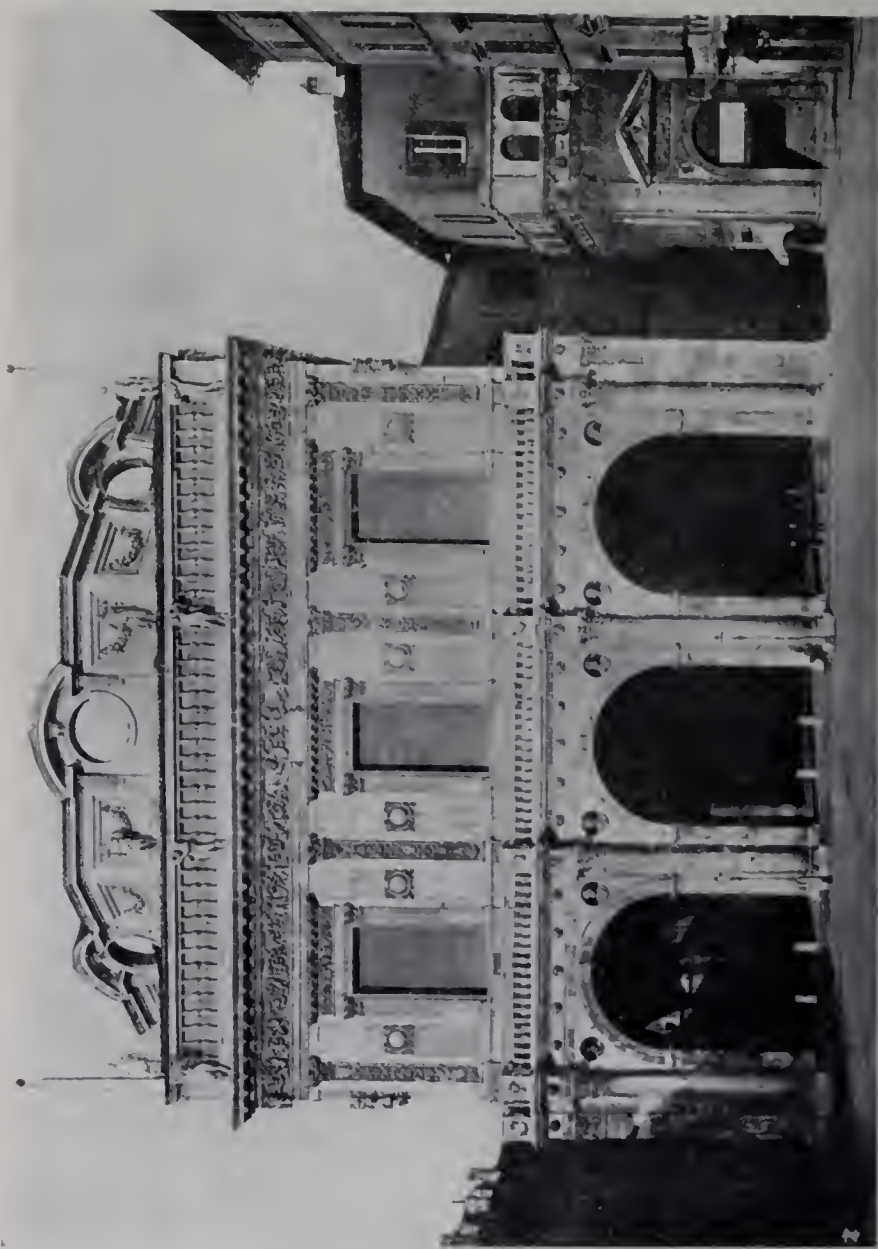
Fig. 636 — Brescia, Palazzo Municipale: Loggia del Formentone.

Fig. 637 — Brescia, Loggia di Palazzo Municipale: Sottoportico.

Fig. 638 — Brescia, Palazzo Municipale: Particolare della loggia.
(Fot. Alinari).

Fig. 639 — Brescia, Municipio.
Formentone da Brescia: Particolare dell'Archivio notarile.

monumentale serie d'arcate, che si disegna in latitudine, secondo l'enfatica tendenza bresciana, sulle facce dell'edificio, adorna, con senso di romanità mantegnesco, di busti (fig. 638) entro medaglioni a profondo scavo, avanza verso la piazza dal corpo del palazzo, e sui lati si protende a contrafforte, tra pilastri binati. Imponente e pittoresco nella sua esaltata solennità l'interno della loggia, foro grandioso.[1]

---

[1] Il palazzo dell'Archivio Notarile (fig. 639), di fianco alla loggia, ha seguite le vicissitudini del palazzo municipale.

VI.

L'ARCHITETTURA DEL RINASCIMENTO IN LOMBARDIA.

Donato Bramante, Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, Cesare Cesariano e maestri affini, Cristoforo Solari, detto il Gobbo.

Donato Bramante: la Vita, l'Opera: la chiesa di Santa Maria in San Satiro, cortiletto nel palazzo Borromeo, interno del Duomo di Pavia, portico di Sant'Ambrogio, palazzo delle Dame di Vigevano, Santa Maria delle Grazie, arcone della chiesa maggiore di Abbiategrasso. — Continuazione delle forme bramantesche a Roma.

Bramantino: edifici a sfondo delle sue pitture, la cappella di San Nazaro.

Edifici in Milano con tradizionali forme lombarde commiste alle bramantesche: cortili di casa Silvestri, di quella dei Castani, di altra in via Valpetrosa, di casa Ponti; porta di casa Mazzanica a Milano, palazzo Orlandi a Pavia.

Cesare Cesariano: la decorazione della sagrestia di San Giovanni Evangelista a Parma. Incerte tracce dell'opera del Cesariano a Reggio d'Emilia, sua patria. Orme a Carpi, in San Niccolò, nel duomo, nella Sagra, nel Castello dei Pio; a Cremona, nella canonica e nel chiostro di Sant'Abbondio.

Altri esempi d'arte lombarda post-bramantesca: San Vittore a Meda, San Sebastiano a Biella.

Cristoforo Solari: completamento della fronte della Certosa di Pavia; claustro di Santa Maria presso S. Celso a Milano; crociera e tiburio di S. Maria della Passione in Milano; crociera e abside del duomo di Como.

Nato nel 1444 a Monte Asdruvaldo nel territorio urbinate,[1] Donato Bramante trovò, nella sua giovinezza, intorno a sè, in Urbino, i modelli d'arte più eletti. Chiamati da Federico da Montefeltro, erano accorsi ad ornarne la città e la reggia Piero della

[1] Bibliografia su Bramante: C. CESARIANO, *Commentario al primo libro di Vitruvio*, Como, 1521; V. DI PAGAVE, *Vita di B.*, pubblicata da Carlo Casati, 1870; G. P. LOMAZZO, *Trattato della Pittura*, Milano, 1584; G. P. LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590; VASARI, *Vite* (ed. Sansoni), IV, 1879; L. PUNGILEONI, *Memorie intorno alla vita ecc. di Bramante*, Roma, 1830; CAMPORI, *Artisti Estensi*, 1855, p. 96; G. CALVI, *Not. sulla vita ecc. dei principali architetti... in Milano*, ivi, II, 1865; H. v. GEYMÜLLER, *Die ursprüngl. Entw. für S. Peter in Rom*, Wien-Paris, 1875-80; H. SEMPER, *Bramante*, in *Kunst u. Kunstler* del Dohme, Leipzig, 1878; A. MARI, *Della vita e delle opere di B. da Urbino*, Ferrara, 1889; H. v. GEYMÜLLER, *The School of Bramante*, in memorie del *The Royal Institute of british Architects*, London, 1891; G. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milano, 1905; GUIDO VERGA, *Donato Bramante nel IV Centenario dalla morte*, Milano. 1914; A. VENTURI, in *Nuova Antologia*, 1914; MARCEL REYMOND, *Bramante et l'Architecture italienne au XVI siècle*, in *Les grands Artistes*, Paris, Renouard; A. VENTURI, *Il luogo di nascita di Bramante e i suoi esordi*, in *L'Arte*, a. XXI, fasc. V; FR. MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Ludovico il Moro, Bramante e Leonardo da Vinci*, t. II, Milano, 1915.

Francesca e il suo discepolo Melozzo da Forlì, fondatori di una scuola pittorica, che giunse, con Giovanni Santi, alla soglia del Cinquecento. E gli scultori Luca della Robbia, Agostino di Duccio, Francesco Laurana vi portaron gli echi delle nuove conquiste fatte a colpi di scalpello. Bramante dovette essere attratto dalla pittura; ma, chiamato in Urbino Luciano Laurana, architetto dalmata, glorioso per l'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli e per le opere condotte in Mantova, Donato, iniziatosi a pittura di carattere architettonico, sentì il fascino dell'architettura, che dava forma ai sogni di grandezza del Signore d'Urbino. Per quanto nell'opera sua, varia e mutevole, si riflettano e oscillino molte tendenze, per quanto la ricca fantasia lo porti spesso alla ricerca di effetti grandiosi, alla predilezione dei forti aggetti romani, il ricordo delle cristalline, terse, levigate forme lauranesche a tratti affiora, come se, nel fondo, nell'essenza dello stile, rimanga suscitatrice l'arte di Luciano Laurana. Quando questi, nel 1467, ricevette da Federigo di Montefeltro la patente che lo eleggeva « ingegnero » e «capo maestro», con un'autorità uguale alla stessa del principe per tutto quanto si riferiva alla costruzione del palazzo, Bramante aveva ventitrè anni, e tuttavia, sino al 1482, anno in cui egli si trova con certezza in Lombardia, regna il silenzio sui passi suoi dalla terra natale a Milano, sulla data della sua dipartita da Urbino, su quella del suo arrivo nella capitale lombarda; ma, ad ogni modo, s'intravvede come, nel suo inizio, egli s'incontrasse con l'arte di Luciano Laurana, creatrice di forme cristalline, e con quella di Melozzo da Forlì, costruttore di figure squadrate con energia romagnola, studiate con ardimento di scorci.

Donato arrivò a Milano senza aver raggiunto eccellenza nell'arte pittorica, come si vede negli affreschi di casa Panigarola,[1]

---

[1] Su Bramante pittore, cfr. SABBA CASTIGLIONE, *Ricordi*, Venezia, 1584; A. PICCINELLI, *A proposito degli affreschi attribuiti a Bramante*, in *Arte e Storia*, XXI, 1902; F. FRIGERIO, *Gli affreschi di Bramante in Milano*, 1902; ID., *La decorazione della casa dei Fontana*, in *Pro familia*, Bergamo, 1902; L. BELTRAMI, *La Sala dei Maestri d'Arme nella Casa dei Panigarola*, in *Rassegna d'Arte*, II, 1902; ID. *A proposito degli affreschi della Casa dei Panigaroli*, in *La Perseveranza*, 1902; W. SUIDA, *Beitrage zur Kenntniss von Bramantes bildn. Tätigkeit*, in

ora nella galleria di Brera, dove non ripetè il rigore dell'ampia squadratura formale di Melozzo, bastandogli di presentar i suoi giganti tumidi e lustri nella loro imponenza, nei paludamenti o nelle armature, proiettanti ombre sulle pareti della sala, sbalzati dal fondo, collegati alla forma architettonica. Collocò i suoi paladini, non segnati del loro nome, non identificabili con l'uno o con l'altro degli antichi eroi, entro nicchie o fra pilastri, contento di animare l'architettura dipinta di un'aula, di far rilevare statue giganti nella penombra degli intercolunni traversata da caldi riflessi di luce. Da Melozzo, Bramante aveva preso la stampa delle figure, l'involucro esteriore; e gli bastò: l'anima non doveva essere nei petti dei singoli uomini d'arme, ma nel generale organismo della finta architettura.

Anche a Bergamo, quando eseguì, sulla fronte e nell'aula magna del Palazzo pubblico, ritratti di filosofi greci a chiaroscuro, Donato dovette sempre esser ligio al concetto di animare con la pittura le composizioni architettoniche. I rapporti che Melozzo ideò tra figure e ambiente, dipingendo, ad esempio, il Platina davanti a Sisto IV e ai suoi parenti, furono innanzi tutto raccolti da Donato Bramante. Non tanto erudito nell'arte della pittura da svolgerla liberamente, egli la fece ancella dell'architettura, ne trasse effetti illusorî, la racchiuse tra le cornici e le finte membrature.

Sembra che ai chiaroscuri di Bergamo Donato Bramante attendesse quando il cavalîere o pretore Sebastiano Badoer reggeva la podesteria di quella città, nel 1477; e quindi si può supporre che egli fosse anche prima di quell'anno a Milano, intento a dipingere. « Fu », scrive G. B. Caporali, « pittore et non mediocre et di facundia grande ne' versi et cose volgari et dilettevole », e, soggiunge « di poi pervenne alla Architettura ».[1]

La prima opera architettonica a noi nota in Milano è la chiesa

---

Helbings Monatsber. fur Kunstwissenschaft, II, 288; C. Ricci e L. Beltrami, *Gli affreschi di Bramante*, Milano, 1902; W. Suida, *Iugendwerke des Bart. Suardi*, in *Jahrbuch d. Ksthist. Samml. des Allerh. Kaiserh.*, XXV, 1905; Id., *Spätwerke des Bart. Suardi*, in id., XXVI, 1906.

[1] *Con il suo commento et figure Vetruvio in volgar lingua raportato per* M. Giambattista Caporali *di Perugia*, Perugia, 1536.

di Santa Maria in San Satiro,[1] divisata intorno il 1470, già avviata negli anni 1476-1477, sollecitata nel 1479 e nel 1480, ampliata nel 1482, come si sa da un atto notarile al quale era presente « magister Donatus de Barbantis de Urbino filius domini angeli », l'architetto della chiesa. E nel 1482 s'adornò la sagrestia e si modellarono le figure della *Pietà* per Agostino De Fondutis di Padova, sotto gli occhi vigili di Bramante, secondo le prescrizioni del quale Gio. Antonio Omodeo doveva innalzare la facciata marmorea della chiesa.

Compiuta la costruzione di San Satiro, Donato diviene l'architetto principe, nominato con Leonardo da Vinci, preso ai servigi da Ludovico il Moro, esemplare all'architettura lombarda. Il 22 agosto 1488 prepara, insieme con l'Omodeo e con Cristoforo Rocchi, un disegno per la riedificazione del Duomo di Pavia,[2] diretta sul principio dall'Omodeo, secondo i consigli di Bramante, ed eventualmente quelli di Leonardo da Vinci, e anche, in un caso, di Francesco di Giorgio Martini.

Per l'innalzamento del tiburio del Duomo di Milano,[3] che i fabbricieri e Ludovico il Moro volevano « bello, honorevole et eterno, se le cose del mondo se possono fare eterne », Bramante prese parte al concorso; consigliò di farlo solido, conforme col resto dell'edificio, leggero e bello, « de le quali quattro cose più me credeva trovar experti li nostri ingigneri sì forestieri, come milanesi, che non sono ». Sentirono i fabbricieri anche i consigli di Leonardo da Vinci, di Luca Fancelli, di Francesco di Giorgio

---

[1] Circa San Satiro: LUCA BELTRAMI, *Bramante a Milano*, in *Rassegna d'Arte*, 1901, p. 3?; ID., *A proposito del ristauro della Cappella dell'Addolorata presso San Satiro*, in *La Perseveranza*, 28 ott. 1889; BISCARO, op. cit.; MALAGUZZI, *Documenti per la storia artistica di San Satiro*, in *Arch. st. lomb.*, 1905; MONGERI, *La nuova facciata di San Satiro*, in *La Perseveranza*, 4 maggio 1870 e 22 nov. 1871; PARRAVICINI, *Battistero di San Satiro in Milano*, in *Albo dell'Architettura*, p. II, 1877; ID., *La chiesa presso S. Satiro in Milano*, in *Rendiconti Istituto Lombardo*, serie II, v. X, fasc. XVI, 1877.

[2] MALASPINA DI SANNAZZARO, *Memorie storiche della fabbrica della cattedrale di Pavia*, Milano, 1816; R. MAIOCCHI, *Le chiese di Pavia*, Pavia, 1903; V. BRAMBILLA, *La Basilica di S. Maria del Popolo*, Pavia, 1877; LUCA BELTRAMI, *I lavori di compimento al Duomo di Pavia*, in *Edilizia moderna*, fasc. I, 1896; E. SOLMI, *Leonardo da Vinci, il Duomo, il Castello e l'Università di Pavia*, in *Bollettino della Soc. pavese di storia patria*, 1911.

[3] LUCA BELTRAMI, *Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della Cattedrale*, Milano, tip. U. Allegretti, 1903; ID., *Il Tiburio del Duomo*, in *La Perseveranza*, 15 dic. 1902; ID. MALAGUZZI VALERI, *Leonardo da Vinci e il tiburio del duomo*, in *Il Marzocco*, n. 44, 1903.

Martini e d'altri; e finalmente, modificatosi il modello dell'Omodeo, questi col Dolcebuono ne imprese la costruzione.

Per Ludovico il Moro, Bramante lavorò nel Castello sforzesco,[1] e specialmente nella « ponticella » che porta il nome di quel Duca; per lui fabbricò ancora la Canonica di Sant'Ambrogio; visitò nel 1493 una fabbrica eretta nella stretta di Crevola, sopra Domodossola, per ragioni di difesa contro gli Svizzeri; si assentò per qualche tempo, sullo scorcio di quell'anno, da Ludovico, che lo riebbe presto ai suoi ordini e lo applicò ai lavori del Castello di Vigevano. Quivi, nel 1494, disegnò una cappella in San Francesco, mentre a Milano conduceva lavori della maggiore importanza per Santa Maria delle Grazie. Nel 1497 compì la fronte della chiesa di Abbiategrasso; ma, nell'autunno del 1499, la Signoria di Ludovico il Moro ebbe fine; e Bramante partì dalla capitale lombarda, e si diresse a Roma, quasi per inaugurare il secol nuovo nell'Urbe.

L'esaltato spirito di grandiosità e magniloquenza che anima l'opera di Bramante trova espressione anche nell'interno di San Satiro (fig. 640), la prima sua fabbrica, consona ancora, per la sottigliezza levigata delle volte e dell'esterno verso via del Falcone, con l'architettura a superfici piane terse marmoree di Luciano Laurana. La scarsa altezza delle pareti di nave e di crociera in rapporto alla vastità delle volte, prodotta forse dall'adattamento della chiesa alla cappella carolingia che le fu annessa, origina l'effetto imponente, la sonorità d'echi di questa vasta grotta scintillante d'oro tra l'azzurro: ridotto in profondità, l'edificio si sviluppa in larghezza, si assottiglia, dilatandosi, nelle volte magnifiche. Sopra le arcate, quattro per lato lungo la nave principale, tre per lato lungo i bracci della crociera e del coro, la volta, divisa in imbotti per zone adorne e piatte,

---

[1] Luca Beltrami, *La Ponticella di Ludovico il Moro*, in *La Perseveranza*, novembre 1902; Id., *Un'opera di Bramante da Urbino* (la ponticella u. s.), in *Il Marzocco*, 29 febb. e 31 marzo 1903; Id., *Bramante e la Ponticella di Ludovico il Moro*, tip. Allegretti, 1903; Carotti, *La ponticella di Ludovico il Moro*, in *L'Arte*, 1901; Id., *Ponticella di Bramante*, Milano, in id., 1902.

giganti doghe tese, s'inarca come immenso coperchio di cofano, adorno di borchie e di fregi d'oro sul fondo azzurro, liscio e pos-

Fig. 640 — Milano. Donato Bramante: Interno di San Satiro.

sente, mentre sopra le campate delle navi minori si tendono volticelle a vela. Tre arcate di nicchia s'aprono, alternandosi a

fondo piano o concavo, per ogni lato dei bracci di crociera; tre arcate per lato si ripercuotono, con quell'ordine metodico che

Fig. 641 — Milano. Donato Bramante: Coro di San Satiro.

è proprio dell'architettura bramantesca, nella prospettiva in istucco del coro (fig. 641), dove il pittore degli eroi di casa Pani-

garola esplica con gioia la sua predilezione per gli effetti illusionistici. Sfuggono le arcate verso il fondo, sfuggono i cuspidati cassettoni, squillanti d'oro nell'azzurro, verso la lunetta che sovrasta l'altare: dalla gradazione rapida dei piani l'architettura dipinta trae magniloquente impeto, squillo di voci. Il concetto geometrico informa la ricchezza della decorazione lombarda: sopra le tre nicchie, che s'aprono nella parete di chiusura ai bracci della croce, si stampa un'ampia lunetta, i cui contorni riecheggiano nella disposizione degli oculi, attorno un oculo dimezzato; i tondi cavi con busti (motivo prediletto dai Lombardi) fra gli specchi dipinti del tamburo, sono inscritti in un quadrato (fig. 642); formelle di stampo classico decoran le volte, e il pavimento della crociera riflette in proiezione le divisioni dell'alta cupola: le stesse rime risuonano da un capo all'altro del tempio, entro gli spazi ampli rombanti.

La mutabilità del temperamento di Donato si rispecchia nell'ultima fase della costruzione. Non più limitato, dalla necessità di adattarsi all'altezza dell'antica cappella, lo spazio si slancia impetuoso verso l'alto nella vicina sagrestia, oggi battistero. Mentre gli elementi della chiesa, le grandi volte lisce e sottili, il soffitto riquadrato secondo schemi classici, il fondo in prospettiva, si spiegano con l'educazione prima urbinate dell'artista, nella sagrestia è palese l'influsso dell'arte lombarda: la galleria, composta di bifore centinate al second'ordine dell'edificio (fig. 643), ricca di luce, con transenne a fregi in finto bronzo, simili d'effetto ai metallici tra fori dello Zenale, è motivo comune in terra lombarda, non usato nell'Italia centrale; elemento pittorico, ha colpito lo spirito eclettico, l'impressionabile fantasia di Bramante.

Nella cappella di Sant'Eustorgio, l'Omodeo inserisce, fra le arcatelle ridenti d'azzurro, sfondo agli angeli della cappella Portinari, pause di arcate più ampie; sulla fronte della cappella Colleoni apre la bella serie continua di bifore divise per leggiadre colonne candelabro, quali riappariranno, appesantite, sulle facce dell'ottagono di San Rocco a San Co-

Fig. 642 — Milano. Bramante: Cupola di San Satiro

Fig. 643 — Milano, San Satiro. Donato Bramante: Interno della sagrestia.

lombano al Lambro; i costruttori del tempio di Lodi dividon le bifore per lisce colonne; Bramante le separa mediante un pilastro di largo spessore, togliendo al motivo la leggerezza lombarda.

Si ripete, nel primo ordine della luminosa cappella, la stessa ripartizione di nicchie, a fondo alternato piano e concavo (fig. 644), che troviamo nella crociera della chiesa, mentre il prediletto motivo geometrico di un grande cerchio entro lunetta si disegna nelle nicchie a fondo piano, come, più tardi, entro quelle monumentali del cortile di Belvedere. Gli alti pulvini delle lesene inserite fra le nicchie dividono in specchi il fregio della trabeazione e sostengono i piedistalli delle lesene divisorie tra bifora e bifora; cerchi in triplice ordine, entro cornici trapezoidali, convergono al cupolino, aprendo, gli inferiori, occhi alla luce: un largo disegno geometrico coordina le superfici, su cui si riversa, smagliante e ricca, la decorazione lombarda. L'espressione funzionale degli elementi architettonici, propria del Brunellesco e di Francesco di Giorgio Martini, domina, a differenza che nell'arte lombarda, la cappella bramantesca: le linee si spezzano, si complicano, l'abaco delle lesene s'appunta con slancio veemente di ali, le cornici ripiegate, che legano le basi delle lesene nel secondo ordine ai parapetti delle bifore e alle massicce spalle d'angolo, disegnano un veloce zig-zag intorno all'edificio: battito d'ali sopra ali negli angoli: irrequietudine, clamore, slancio, invece della calma profonda, che dovremmo aspettarci da un perfetto seguace di Luciano Laurana, quale si amò ritenere Bramante. E le nitide superfici create dagli specchi e dalle lesene come pagine schiuse negli angoli, eran tele adatte al colore lombardo, che ridotto, probabilmente dalla volontà di Bramante, alla nota severa del bronzo e del grigio sul candore del marmo, si prodiga nei fregi calligrafici delle lesene e delle nicchie, nei finti trafori bronzei delle transenne, nei putti, pure di finto bronzo, attorno ai busti (fig. 645) sporti, dal fondo dei medaglioni, con romano vigore di massa.

Fig. 614 — Milano: Sagrestia di San Satiro.
(Fot. Alinari).
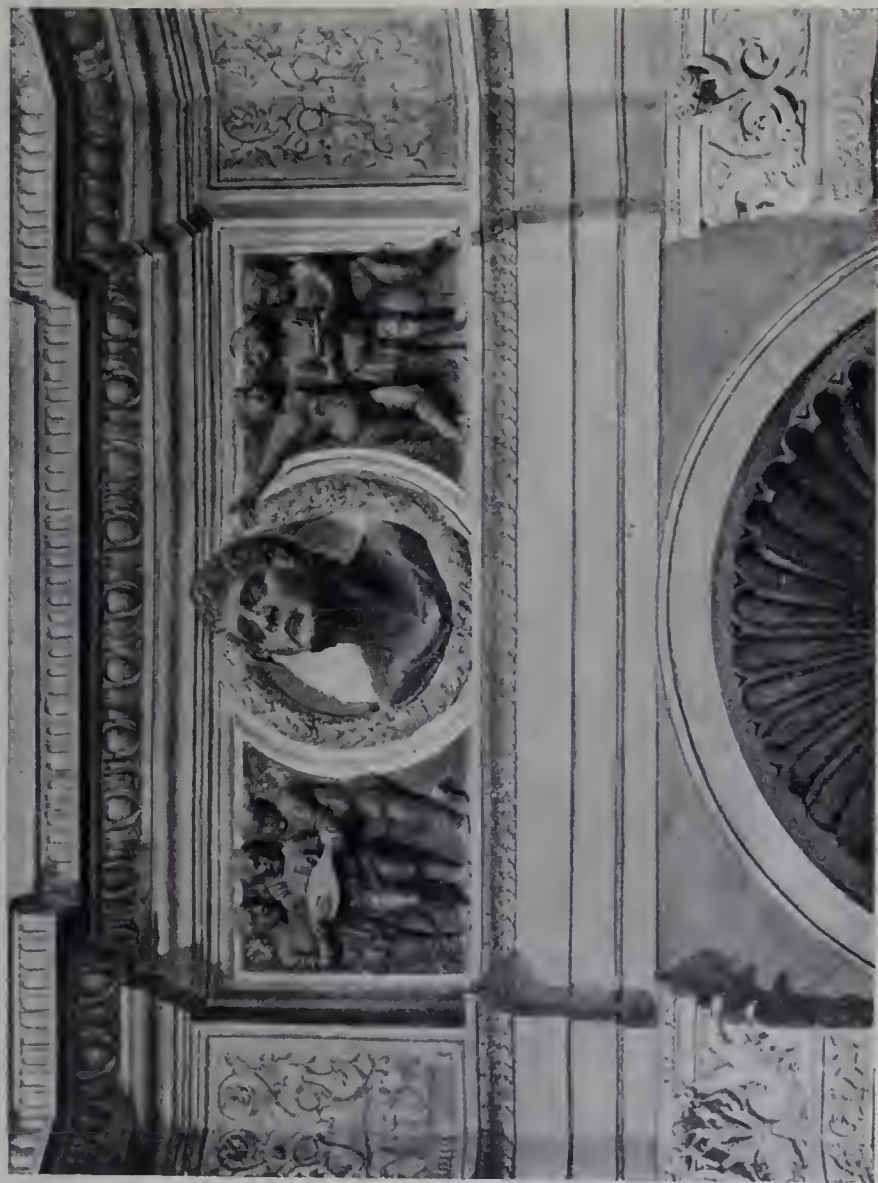
Fig. 645 — Milano, Sagrestia di S. Satiro; Particolare del fregio.

La costruzione di scatole sovrapposte che il Bramante attua nell'abside pittoresco delle Grazie, trova un preludio

Fig. 646 — Milano, San Satiro. Bramante: Cappella della Pietà.

assai meno riuscito nel complesso ninnolo formato dall'esterno della cappella della Pietà (fig. 646): tempietto a croce, con

movimentati frontoni, immesso nel coperchio di un'adorna scatola cilindrica; tra le facce del tempietto, il cubo di un ampio tamburo, su cui ecco svolgersi la trama festante di un alto tiburio ottagonale, e sul culmine piantarsi un lungo cupo-

Fig. 647 — Milano, San Satiro:
Lanterna della cupola sulla Cappella della Pietà.

lino (fig. 647), come vessillo. In contrasto con questa scatola a sorpresa, i cui pezzi s'incassano l'uno nell'altro, allungandosi verso l'alto, appare l'elegante levigatezza della base cilindrica, ove le nicchie son scavate da un puro plastico nello spessore della muraglia, e si spianan le seriche lesene e il fregio, simile a tesa cintura adorna parcamente dalle fibule dei me-

daglioni: raso di superfici che si ripete nella lanterna sopra la cupola della sagrestia (figg. 648-649), con le auliche strisce marmoree delle lesene lungo gli spigoli, con l'alto fregio, e, sulle cornici, il capovolto fior di loto del cupolino, preludio

Fig. 648 — Milano, San Satiro.
Bramante: Cupola della sagrestia.

alle lisce forme di Bartolomeo Suardi. L'architetto della volta-cofano, imponente nella stesura calma della superfice, sulle navi della crociera di San Satiro, ci riappare in queste tornite forme, come nel rasato cilindro della cupola di San Satiro, divisa da nastri serici di lesene e adorna di sottili anelli sotto il diadema gemmato del cornicione (figg. 650-651).

Nè si riconoscerebbe la vivacità, l'irrequieto spirito delle linee della sagrestia, nella fronte della crociera all'esterno, verso via del Falcone (fig. 652), nella olimpica stesura della superfice, coronata da triangolare frontone e divisa, nel fregio,

Fig. 649 — Milano, San Satiro:
Lanternino della cupola della sagrestia.

in metope e triglifi. Le superfici tendono ad affiorare a uno stesso livello, a comporsi in largo trittico, sotto la bella cupola tornita, con spirito di pace. Anche da questa prima opera, dunque, e pur molto concedendo all'intervento dei Lombardi, Donato si rivela multiforme, volubile, facile a modificare la propria visione sugli spunti nuovi, ricco e fantasioso, vivido e

Fig. 650 — Milano, San Satiro. Bramante: Cupola.

Fig. 651 — Milano, San Satiro: Particolare della cupola.

Fig. 652 — Milano, San Satiro. Bramante: Lato verso Via del Falcone.
(Dal Parravicini, *L'architettura del Rinascimento in Lombardia*).

pronto, più che dotato di un proprio mondo visivo, di quella sublime tendenza isolatrice, che in generale è dote del genio.

Un'altra opera, in Milano, ci sembra, per elegante semplicità di trama, creazione primitiva dell'Urbinate: un cortiletto nel palazzo Borromeo (fig. 653), di cui ancora si conserva solo un lato con archi a cornice in cotto. Il ricordo del Rinascimento urbinate è vivo e presente in questa bella serie di archi, sotto la cornice fine, distesa, della trabeazione, con tondi ciechi, a base piana, entro i pennacchi dai contorni slanciati. La vasta apertura dell'arcata assottiglia, per contrasto, la cornice composta di mattoni in profilo riuniti da un cordoncino serico e da un grosso cordone, e affibbiata nel mezzo da una voluta aderente. Fine, semplice, l'effetto delle cornici di mattoni disposti per costole, a incider solchi bianchi tra lastra e lastra, sottolineatura che si ripete nei piccoli scudi orlati di bianco. Questo sistema di legamenti alle cornici per mezzo di cordoni e di mensole, e l'ampiezza dell'arco, ci richiamano particolari di Santa Maria delle Grazie e di Sant'Ambrogio a Milano.

La complicazione delle membrature e la conseguente frequenza d'ombre, che rivela in Bramante un interprete esaltato e patetico dell'idea umanistica, giunge al massimo nell'interno (fig. 654) del Duomo di Pavia, contaminazione di forme bramantesche e lombarde. L'enfatica ampiezza degli archi, la veemente elasticità delle cornici frastagliate, appuntate, aperte, nei capitelli di lesene e pilastri, con impeto d'ali sopra ali, come già vedemmo nella sagrestia di San Satiro, la gigante massività dei piloni sovrapposti nella crociera, indicano l'intervento di Bramante nell'ideazione del modello in legno (figg. 655-658), eseguito con molta libertà dal Rocchi. Dal fondo della chiesa, serie di pilastri a fascio, inoltrando, lungo la navata, verso gli altri, raddoppiati, che reggono il tiburio, illusionisticamente convergono, come attratti da quella gran massa verso il centro; sopra minori fasci si aprono archi minori sull'ombra profonda dei vani che accolgon le
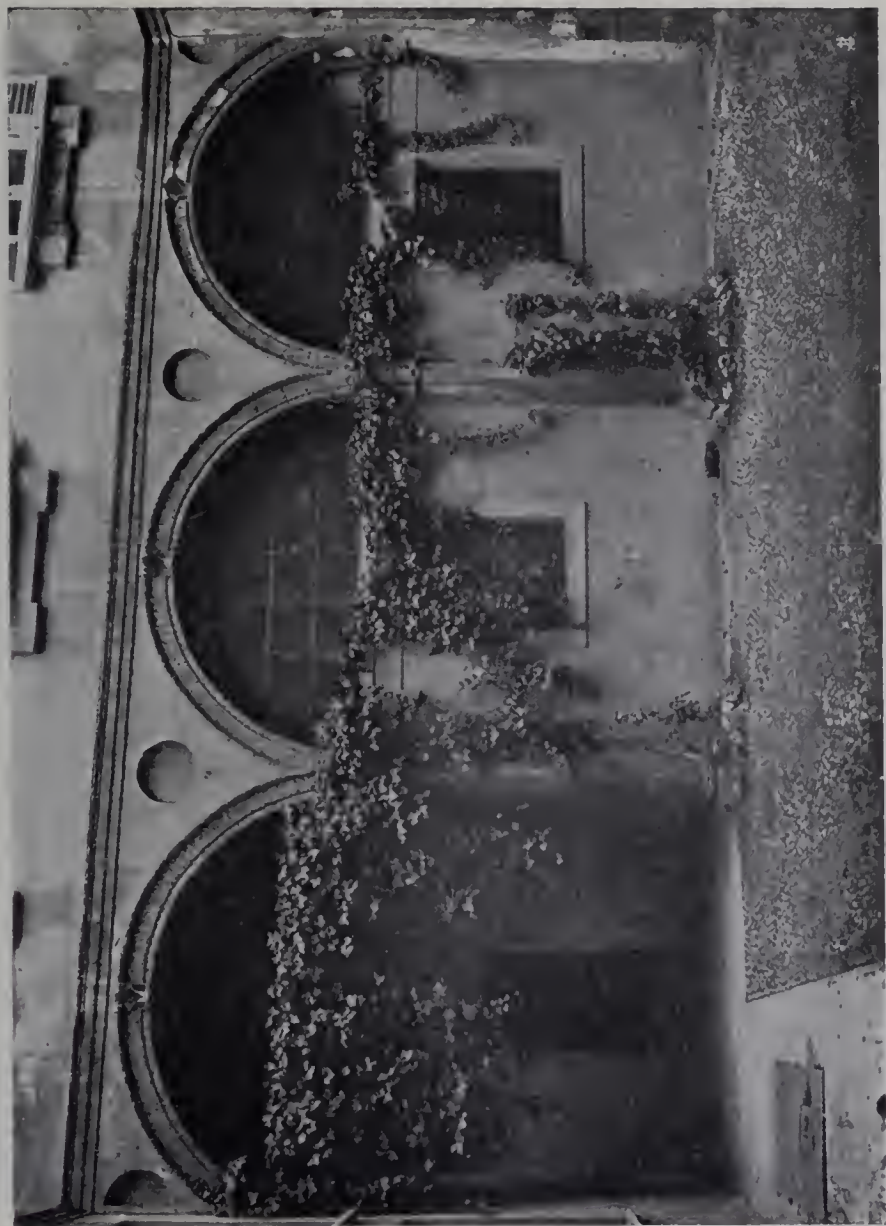
Fig. 653 — Milano, Palazzo Borromeo. Donato Bramante: Cortile.
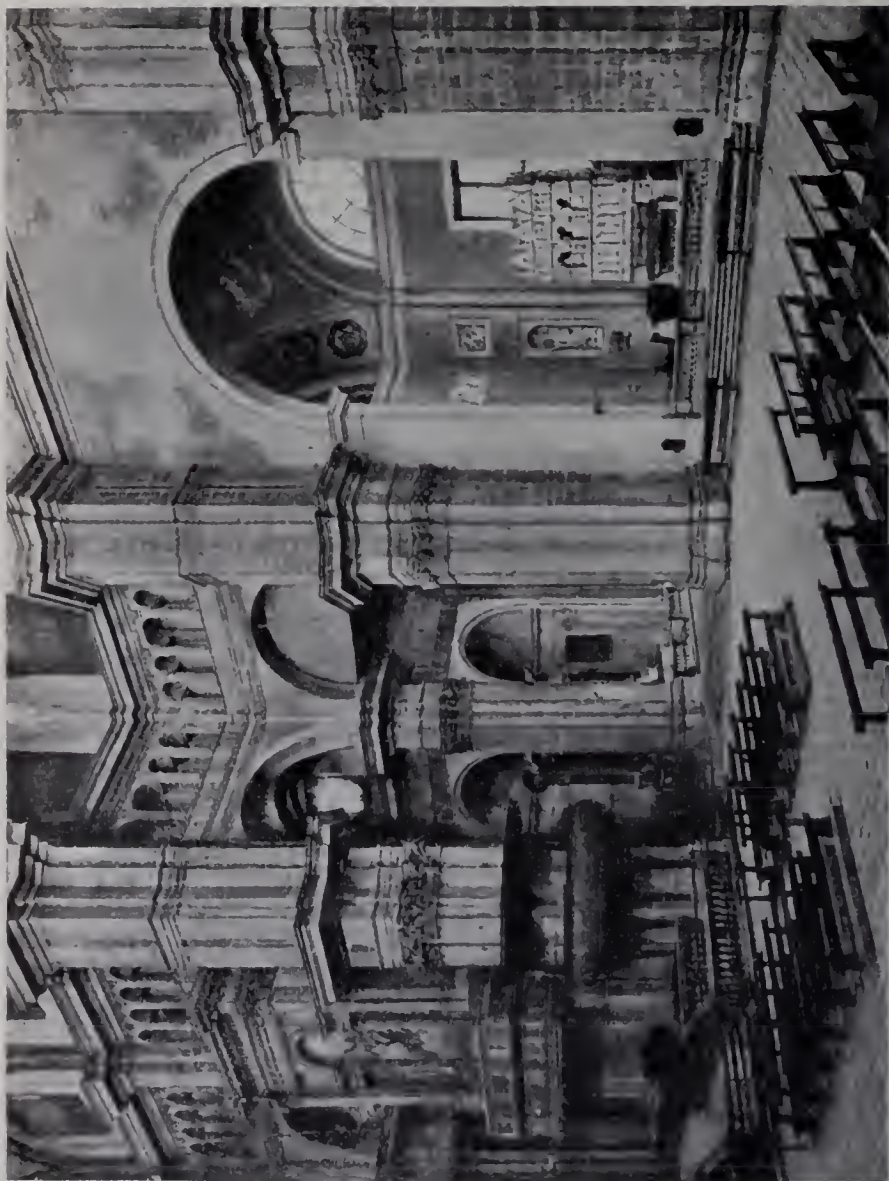
Fig. 654 — Pavia: Interno del Duomo.
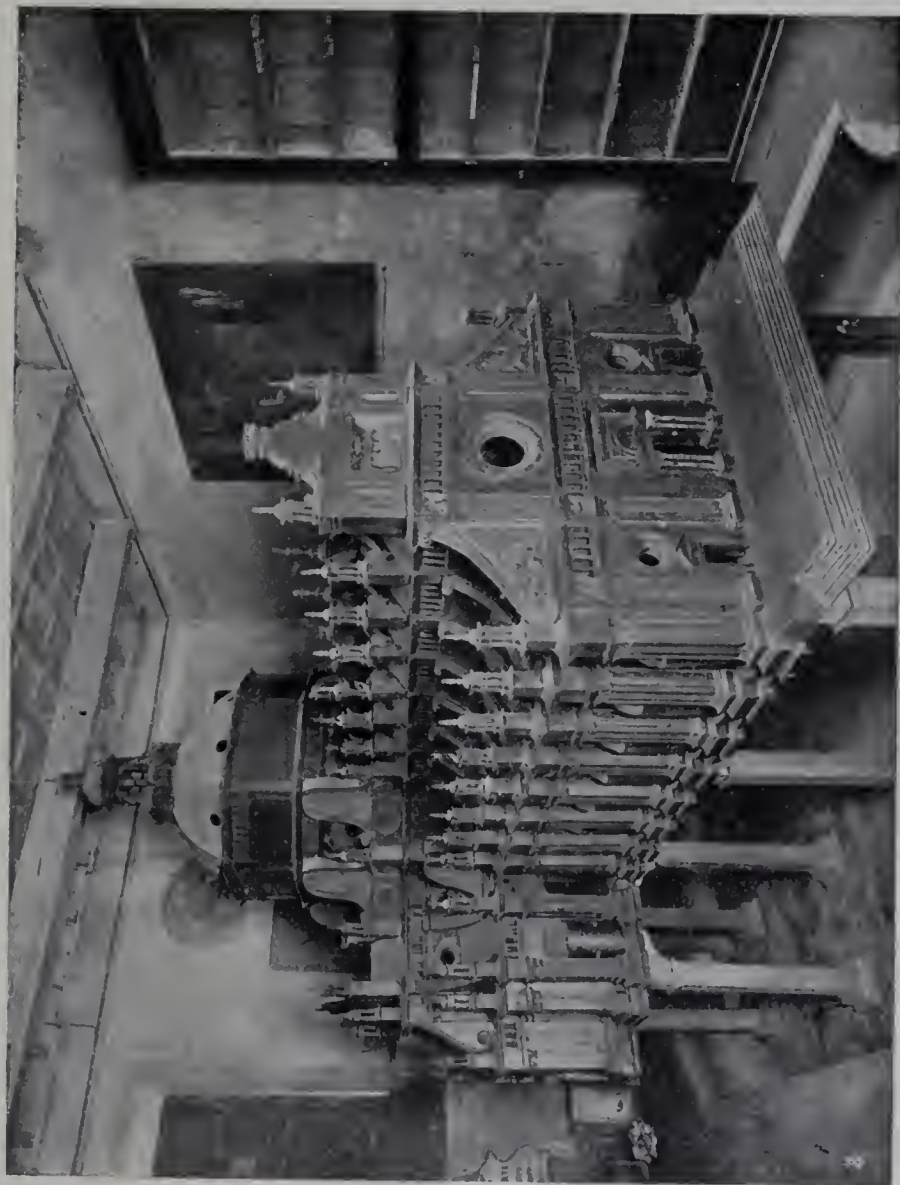
Fig. 655 — Pavia, Palazzo Episcopale: Modello in legno per il Duomo.

Fig. 656 — Pavia, Modello del Duomo nel Palazzo Episcopale: Particolare dell'abside.

Fig. 657 — Pavia, Palazzo Episcopale: Modello del Duomo.

Fig. 658 — Pavia, Modello del Duomo nel Palazzo Episcopale: Il presbitero.

cappelle; anditi e spigoli compongono un pittoresco movimentato scenario.

Ma soprattutto la cripta, la sagrestia e l'inizio dell'abside rivelano l'idea di Bramante non alterata da iniziative dei collaboratori lombardi.

Grandiosa s'apre la cripta del duomo sotto gli arconi scemi che metton capo a un coro coperto da un ombraculo dilatato, con nervature possenti (fig. 659); anche gli oculi, nelle lunette che dalle vele si stampano sulla bassa parete, ridotti prospettivamente ad ovato, sembran compressi dalla greve caduta delle volte, dal peso della sovrastante terra, e contribuiscono all'impressione funebre, cupa, di tomba.

Più della cripta (figg. 660-661), dove le immense arcate sceme contrastano coi nicchioni semicircolari e con la geometrica decorazione di tondi, riflette la vantata armonia bramantesca la sagrestia (fig. 662), divisa in otto nicchie profonde tra pilastri a libro coronati di ammirevoli capitelli, e sormontata da un ombraculo raggiante (fig. 663). Come nella sagrestia di San Satiro, la cornice a zig-zag della trabeazione e dei pulvini accentua l'effetto energetico delle membrature architettoniche.

La ripartizione logica e lo stampo geometrico degli ornati prediletti da Bramante, l'espressione energetica delle sue cornici spezzate, si ritrovano in un ammirabile frammento di chiostro semicircolare, verso via Omodeo (fig. 664). Tra fasci di pilastri, che richiaman la struttura complessa di quelli nell'interno del duomo, e s'appuntano in frecce agli angoli delle sovrapposte basi (fig. 665), ricordando le linee acute di Francesco di Giorgio, lo spazio s'incurva in nicchie semicircolari decorate di specchi e di tondi, e divise da pilastri con alto basamento. Più che nella chiesa, ci è dato godere, in questa interrotta cappella, la disposizione studiata, nitida, delle lastre marmoree parallele, la parsimonia della decorazione, schiettamente bramantesca, di clipei incassati negli alti piedistalli e sospesi alle pareti delle nicchie.

Fig. 659 — Pavia, Duomo. Donato Bramante: Coro della cripta.

Fig. 660 — Pavia, Duomo. Donato Bramante: Cripta.

Fig. 661 — Pavia, Duomo. Donato Bramante: Cripta.

Fig. 662 — Pavia, Duomo. Donato Bramante: Sagrestia.

Simile aspetto presenta l'abside (figg. 666-667), composta, a contrasto col movimento d'ombre e di masse notato nell'interno, in tornito semicilindro marmoreo, che, per le alte finestre cinte da cornici distese, richiama, accentuati in lun-

Fig. 663 — Pavia, Duomo: Cupola della Sagrestia.

ghezza, modelli di Francesco di Giorgio, con l'aggetto premichelangiolesco del timpano.

Pienamente cinquecentesca, l'abside, con la sua forma di tronco torrione, evoca al pensiero le moli delle cappelle nel fondo di San Pietro, nonostante l'esilità di alcuni particolari, ad esempio le fini lombarde mensole a volute di nastro, che si disegnano sotto le finestre e ne accompagnano l'oblunga sagoma, e nonostante la marmorea levigatezza del rivestimento, composto a liste parallele, che si continuano, in unità perfetta, dal fondo alle lesene, inguantando l'edificio. La base appare, in confronto alla torreggiante mole, quasi piccina coi suoi mezzi oculi sopra mensole nello zoc-
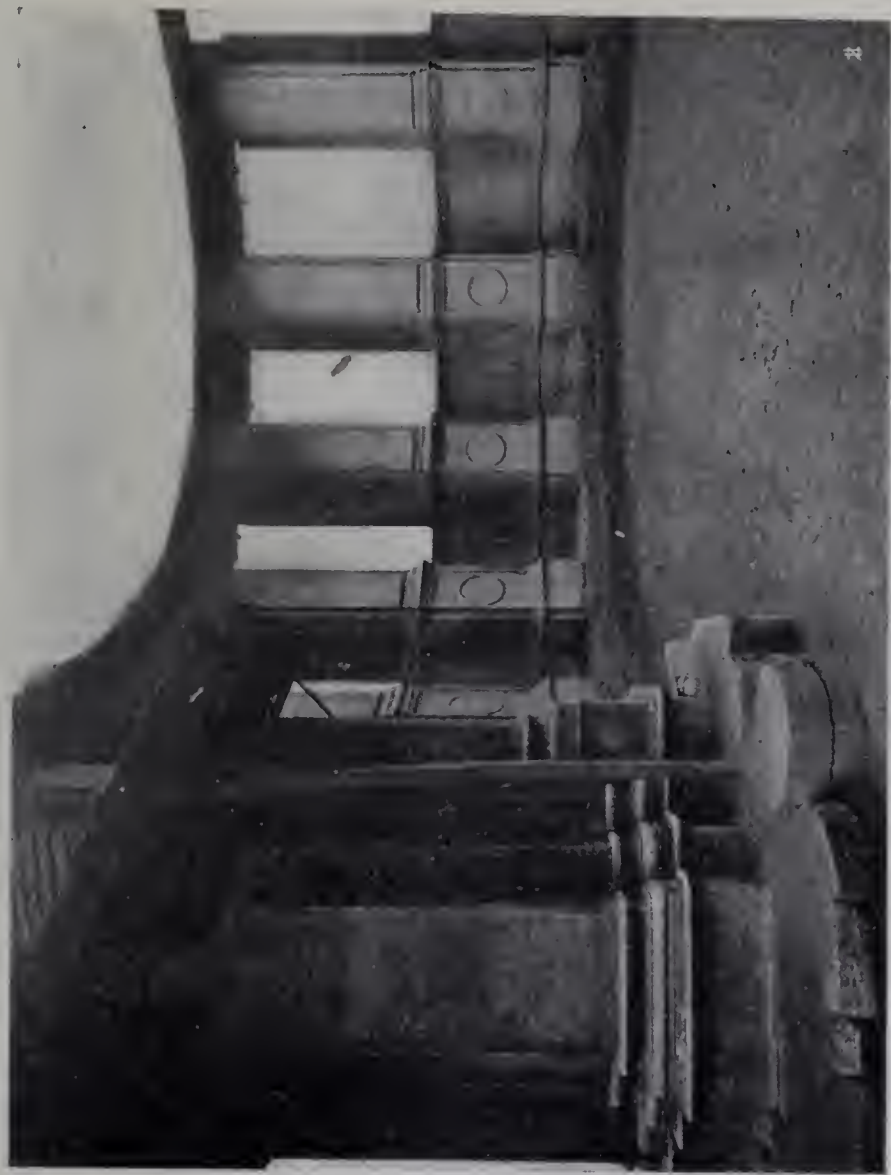
Fig. 664 — Pavia, Duomo. Donato Bramante: Inizio del chiostro.

Fig. 665 — Pavia, Duomo. Donato Bramante: Particolare del chiostro.

Fig. 666 — Pavia, Duomo. Donato Bramante: L'abside.

Fig. 667 — Pavia, Duomo: Particolare dell'abside.

colo inferiore, e i piccoli occhi tondi entro gli specchi del secondo grado.

Nel portico di Sant'Ambrogio (figg. 668-669), Donato,[1] per l'agile slancio delle arcate rimbalzanti, non dal capitello, come nel cortile urbinate, ma da un alto pulvino, sembra trasportarci in terra fiorentina, tra gli eredi del Brunellesco, più che in Urbino, alla divina pace del ritmo di Luciano Laurana. In Sant'Ambrogio, le basi delle colonne, affusati steli sotto il fiorito capitello, riposano sul pavimento come tronchi d'albero nascenti dalla terra, non innalzate per il grado dello zoccolo che le riunisce, come ad Urbino: le cornici in cotto si stendon piatte, affibbiate da una chiave d'arco in forma di nastro con foglie, o di fanciullo musicante; i pulvini, tagliati duramente in un dado, fra cornici tese, non accompagnano l'elastico slancio della curva come i pulvini a mantice del Brunellesco, che sembrano, dilatandosi, dar la spinta agli archi. E tuttavia, la nervatura delle arcate esterne, come degli archi di lunetta e delle vele, all'interno, cadenti su capitelli pensili, esprime elasticità di slancio, estranea alla stesura pacifica della fronte di crociera in San Satiro, e prossima invece ai vivaci frastagli delle cornici del Battistero, ai rapidi zig-zag lineati sotto la cupola della sagrestia del duomo pavese; riflette, insomma, un aspetto ben noto della mutevole fisionomia bramantesca.

Monco qual'è rimasto, non ci sembra rispondere alla vantata misura dell'Urbinate, l'arcone che rompe con i suoi alti pilastri la continuità lineare dei capitelli delle colonne vicine, e balza enfatico tra gli alti pulvini, per ristamparsi sulla parete di fondo a comporre il vestibolo. L'arco che s'innalzava

---

[1] FERRARIO, *Monumenti di Sant'Ambrogio in Milano*, Ivi, 1824; C. CASATI, *I capi d'arte di Br. nel Milanese*, Milano, 1870; MONGERI, *Arte in Milano*, Milano, 1872; T. V. PARRAVICINI, *Die Renaiss.-Archit. der Lombardie*, Dresden, 1877-78; W. v. SEIDLITZ, *Bramante in Mailand*, in *Jahrb. der preuss. Kstsamml.*, III (1887), p. 183; L. BELTRAMI, *Bramante a Milano*, in *Rassegna d'Arte*, II (1902); CAFFI, *Il portico di Br. nella canonica di Sant'Ambrogio*, in *Arch. stor. lombardo*, 1889, II; G. BISCARO, *Le colonne del portico di Bramante nella Canonica di Sant'Ambrogio*, in *Arch. stor. lombardo*, 1910, p. 226; L. B., *Il restauro del portico della Canonica di Sant'Ambrogio*, in *Edilizia moderna*, agosto 1892.

Fig. 668 — Milano, Sant'Ambrogio. Donato Bramante: Portico della Canonica.
(Fot. Alinari).

Fig. 669 — Milano, Sant'Ambrogio: Particolare del portico della Canonica.
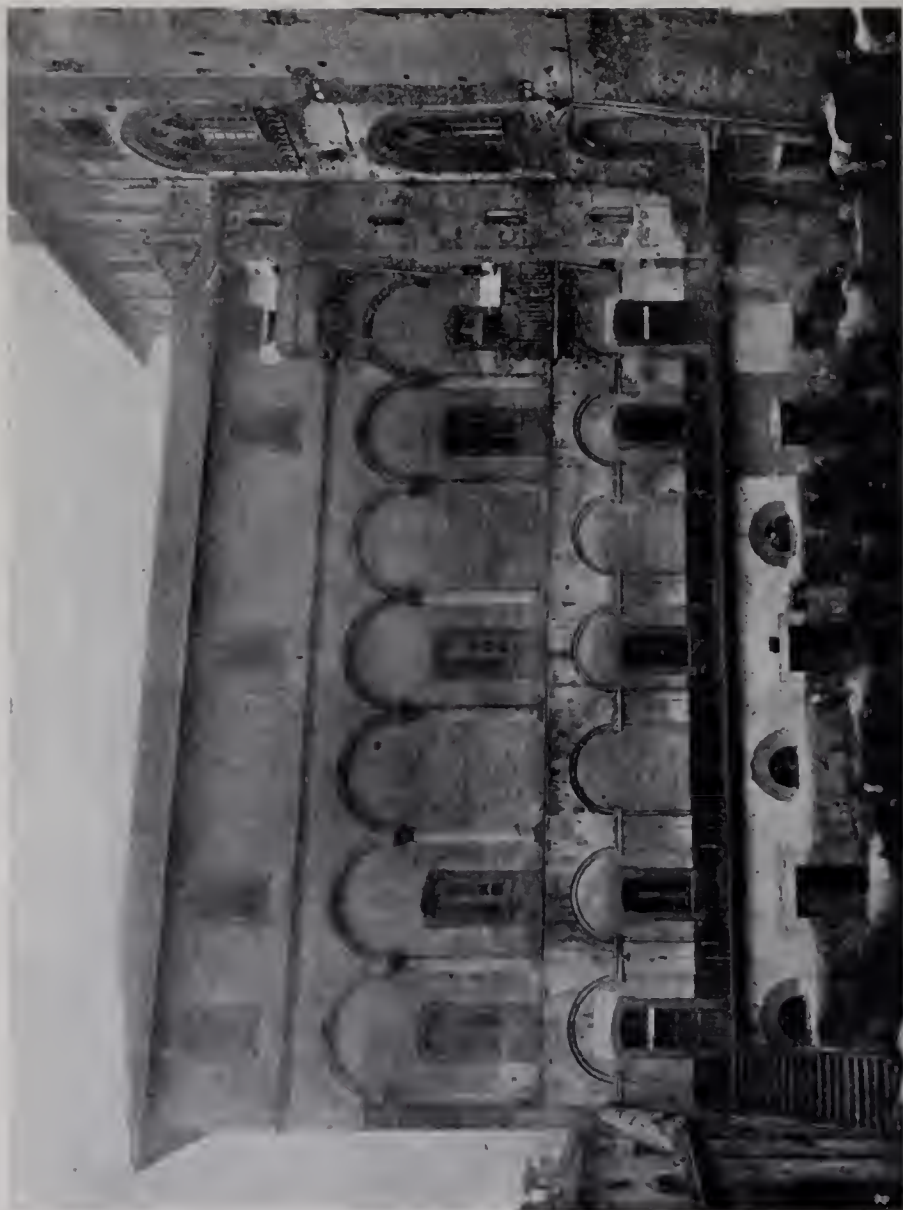
Fig. 670 — Vigevano. Donato Bramante: Palazzo delle Dame.

magnifico davanti all'ingresso del tempio albertiano di Mantova aveva ben maggiore dominio per il suo isolamento; questo, levandosi da una serie di arcate minori, segna una brusca e sgradevole interruzione del filo lineare.

Nè risponde, la bernoccoluta superfice delle colonne laterali all'arcone, tronchi d'albero mutilati dei rami, alla eleganza dei lisci fusti rastremati nelle altre colonne, dei capitelli, la cui decorazione varia e fine inguanta sottilmente la campana, e talora, nelle volute arpiformi, nei baccelli rovesci, rievoca motivi di Francesco di Giorgio. Come nella sagrestia di San Satiro, come in Santa Maria delle Grazie, Bramante, attratto dalla vivacità della policromia lombarda, ricorre al colore, ripetendo i toni bronzei, già usati per i fregi della sagrestia di San Satiro, nei capitelli e nelle chiavi d'arco, in terra d'Oria, adottando il grigio per le basi piatte delle colonne e il rosso vivido del laterizio per le cornici degli archi.

Non solo nel portico di Sant'Ambrogio, ma anche nelle logge del palazzo delle Dame a Vigevano (fig. 670), l'Urbinate[1] non sembra aver ottennto quella perfetta armonia di proporzioni, che è sempre stata cantata nel coro delle sue lodi e che solo nelle opere maggiori raggiunse, come è naturale per un artista trascinato a continui tentativi di nuovo, ricercatore insaziabile. L'altezza delle eleganti e snelle arcate del portico superiore non riflette certamente, rispetto all'altezza delle arcate del portico inferiore, pur mirabili nella loro gravità, quel senso musicale di metro che è per l'Alberti essenza prima dell'arte.

L'incessante oscillazione dello stile di Donato tra i raccolti volumi di Luciano Laurana, la vitalità erompente dalla linea di Filippo Brunellesco, il movimento chiaroscurale proprio alle costruzioni lombarde, alle poligone piante di cappelle e tiburii, da lui sviluppate in più ampia scala, la complicazione scenografica di aggetti e rientranze, di vani entro

[1] Cfr. Malaguzzi, op. cit.: *La Corte di Ludovico il Moro*, vol. II; G. Boricci, *Il castello di Vigevano nella storia e nell'arte*, Torino, 1909.

vani, di membrature disposte a crear effetti illusionistici, ha prova anche in un'opera vicina di tempo al portico della canonica di Sant'Ambrogio: l'abside e la crociera di Santa Maria delle Grazie [1] (fig. 671). La complessa costruzione di dadi, tor-

Fig. 671 — Milano: Chiesa di Santa Maria delle Grazie.

rette, semicircolari nicchie, coronata da un tiburio a pianta poligona, è costruita secondo un concetto geometrico di verticalità, di appiombo, che riduce al minimo aggetti e ombre (figg. 672-674). Sul grande cubo della crociera, congiunto ai turriti contrafforti e alle cilindrate masse delle cappelle, s'imposta il terso volume del tiburio, le cui sedici facce, più

[1] L. Beltrami, *La Chiesa di S. Maria delle Grazie*, in *Arch. stor. dell'Arte*, VI, 1893, p. 229 e segg.; Id., *La Chiesa di Santa Maria delle Grazie*, in *Edilizia moderna*, settembre 1895; Id., *Il ristauro della Chiesa di S. M. delle Grazie e le decorazioni a graffito*, in *Monitore tecnico*, n. 4, a. VI, 1900; C. Cantù, A. Colla e Paolo Brambilla, *La Chiesa delle Grazie in Milano*, Milano, 1879; D. Sant'Ambrogio, *La decorazione policroma e il restauro di S. M. delle Grazie*, in *Lega Lombarda*, 30 luglio 1897; Id. *Il chiostro grande di S. Maria delle Grazie*, in id., 22 genn. 1899; L. Beltrami, *La chiesa di S. Maria delle Grazie*, in *L'Italia monumentale*, Milano, 1910.
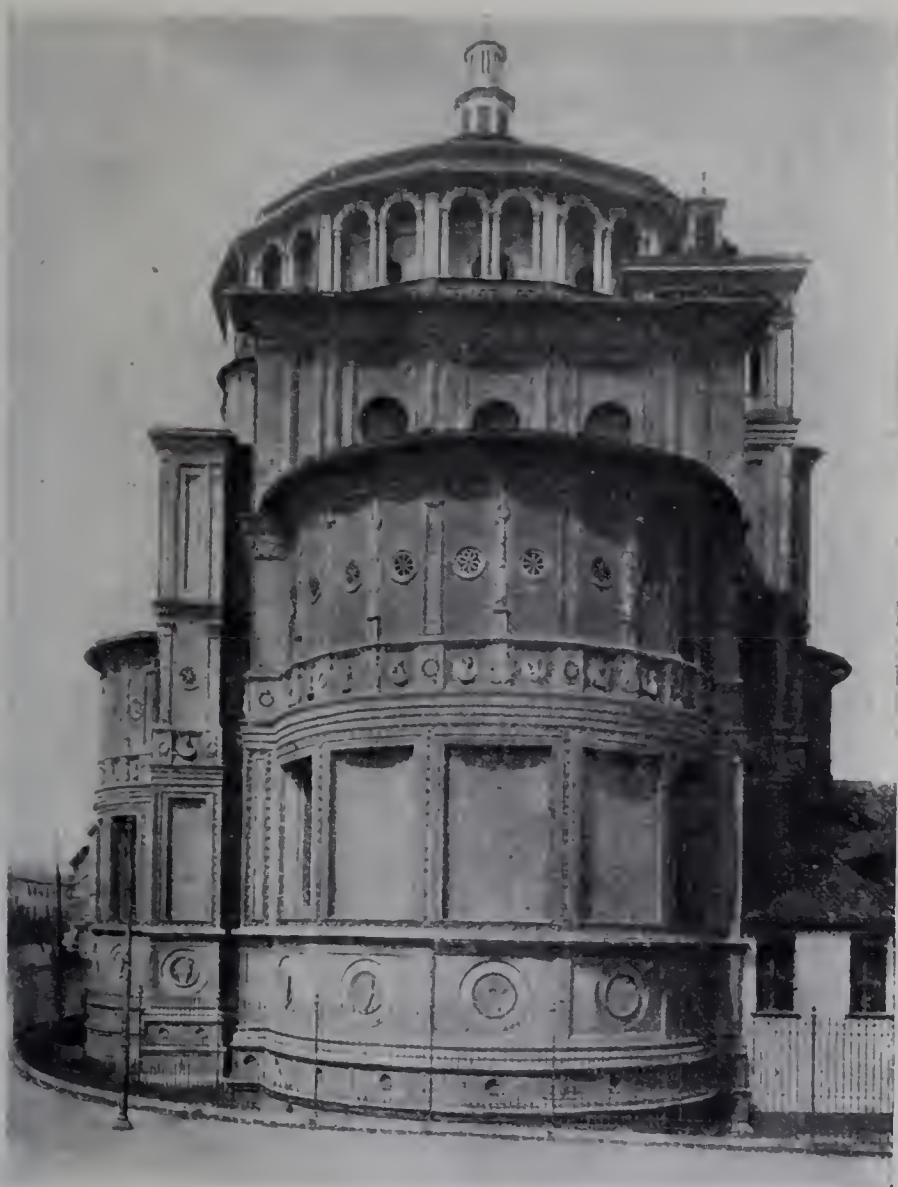
Fig. 672 — Milano, Santa Maria delle Grazie
Donato Bramante: Crociera e coro
(Fot. Alinari).

che la vivace fisionomia dei tiburii lombardi a rapide svolte, rispecchiano la calma integrità della massa cilindrica cui sono

Fig. 673 — Milano, Santa Maria delle Grazie: Crociera e coro.

inscritte. Sotto il tiburio, decorato di una galleria a bifore, lombardesca, le pareti del cubo che lo include e delle annesse torri-
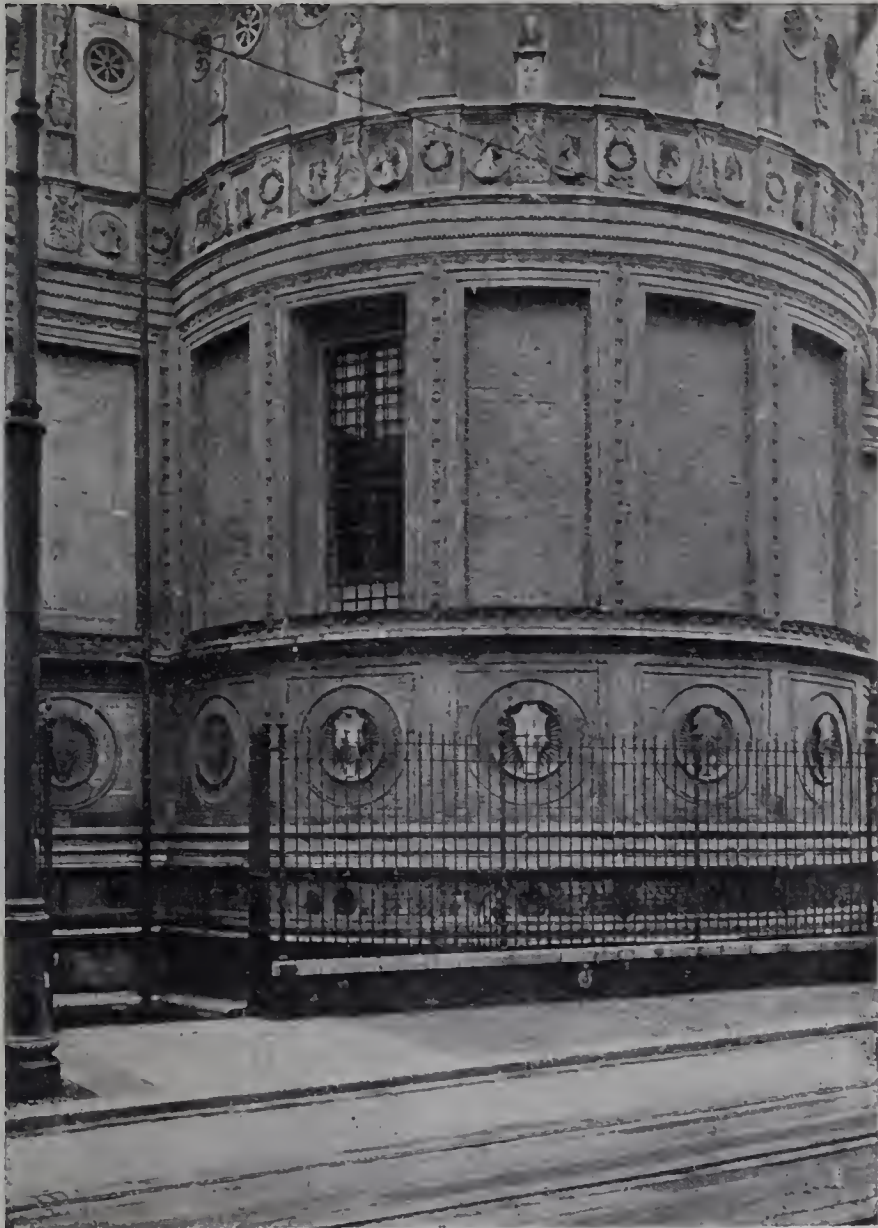
Fig. 674 — Milano, Santa Maria delle Grazie.
Donato Bramante: Particolare dell'abside.

celle, calano verticali, lisce, appiombate, tanto che, astraendo dalla metodica divisione in lunghi specchi punteggiati d'oculi, ci sembrerebbe di veder sorgere dal suolo una delle ripide fronti sognate dal Bramantino per i suoi fondi pittorici, come per la cappella Trivulzio in San Nazaro. La decorazione lombarda trova, del resto, in questi vasti lisci telai di muraglie,

Fig. 675 — Milano, Santa Maria delle Grazie.
Donato Bramante: Particolare dell'abside.
(Fot. Alinari).

la superfice più consona; e si affretta a inserir, negli specchi bramanteschi, lombarde candelabre, e stelle, e ruote, e rose a traforo entro oculi, e ancora dischi, cammei, grandi ostie di cotto, e infine gioiosi trafori, nelle cornici, di occhielli tondi e quadri. Il disegno bramantesco per la decorazione dovette limitarsi al nobile basamento (figg. 675-676), ai grandi clipei, miniati, sull'orlo, per mano di Lombardi, di fregi delicatissimi in pasta vitrea, di ricami in sottil filo di seta: snelli scudi dal cavo raggiato. La stessa decorazione delle nicchie sopra il ba-

samento, composta di lombarde campanelle, con leggiadro ritmo di nastri ora annodati ora aperti, è probabile riduzione di motivo toscano bramantesco per opera di maestri locali.

Fig. 676 — Milano, Santa Maria delle Grazie.
Donato Bramante: Particolare dell'abside.
(Fot. Alinari).

Simili vicende ebbe il portale (fig. 677), massiccio, fiancheggiato da pilastri binati, coronato da una rombante lunetta ad arco, la cui trabeazione, con impetuose cornici, riposa su due colonne cinte dai Lombardi di serici bracciali e di ghirlande bronzee, tono consueto alle decorazioni di architetture bramantesche: dalla sagrestia di San Satiro al portico della canonica di Sant'Ambrogio. Questo profondo

portale, dove l'architetto ripete, nei pilastri binati degli stipiti, il gioco illusionistico del vestibolo alla porta laterale

Fig. 677 — Milano, Santa Maria delle Grazie: Portale.
(Fot. Alinari).

della canonica di Sant'Ambrogio, ritrae l'arte di Bramante nel suo concetto fantasioso enfatico del mondo romano. E nuoce all'aspetto della porta anche l'apparizione discorde dei grandi anelli bramanteschi presso le sottili grafie dei fregi

lombardi, lo squilibrio dei cammei sperduti entro l'architrave di pietra bronzea.

Nell'interno (fig. 678), la crociera, dissonante dalle na-

Fig. 678 — Milano, Santa Maria delle Grazie.
Donato Bramante: Particolare della crociera.

vate gotiche, alle quali mal si allaccia per l'arco trionfale sui pilastri binati, prelude, nell'imponenza delle sue nicchie pro-

fonde, alla grandiosità di San Pietro. Per mezzo della fascia amplissima della cornice, aureolata di clipei come già le lunette di San Satiro d'oculi, l'arco delle cappelle (fig. 679) invade tutta la parete; le nicchie profonde e la grave cupola, trasformata dalla ricchezza dell'ornato dipinto (figg. 680-681), dànno all'interno della crociera opulenza di forme romana. Alle nicchie si allacciano le porte minori, chiuse entro una vasta arcata cieca, la cui lunetta ripete il motivo del mezzo clipeo ultimo della serie che adorna la zona dell'arco maggiore e menoma, col suo accento di pompa, l'albertiana maestà dei nicchioni. Il motivo del tondo si ripete dappertutto, nella decorazione tradotta dai Lombardi: negli anelli entro rettangoli lungo la trabeazione delle nicchie, come nel basamento esterno dell'abside, nei dischi che segnano i vertici delle formelle convergenti in prospettiva entro il catino delle nicchie, nei larghi enfatici clipei delle zone d'arco, che appaiono, a chi guardi verso la crociera della nave mediana, strepitosamente dissonare, accentuando il tracciato dell'arco a pieno centro, con l'ogiva degli archi gotici. A differenza dell'Alberti nella facciata di Santa Maria Novella e nell'idea prima dell'interno di San Sigismondo, Bramante non sembra studiare il legame fra il corpo antico e l'aggiunta, l'intonazione dell'elemento preesistente al nuovo.

Anche le due volticelle che s'incurvano agli estremi della vasta sala del refettorio, mostrando come nello sfondo di un'aperta cappella la *Crocefissione* del Montorfano e la *Cena* di Leonardo (fig. 682), appartengono al ciclo delle opere bramantesche in Santa Maria delle Grazie. L'architetto ha, come spesso, trovato in Lombardia spunti alla sua creazione, nei baldacchini a raggi spioventi della cappella Grifi a San Pietro in Gessate, della Certosa di Pavia, delle cappelle dell'Incoronata in Milano (fig. 683), ma la sfaccettatura delle affilate costole, la sostituzione, nelle lunette, dell'arco a pieno centro all'arco di sesto acuto, la bellezza della fibula che raccoglie le costole delle aperte vele, e ne riunisce gli aguzzi spi-

Fig. 679 — Milano, Santa Maria delle Grazie.
Donato Bramante: Cappella della crociera.

Fig. 680 — Milano, Santa Maria delle Grazie. Donato Bramante: Cupola.

Fig. 681 — Milano, Santa Maria delle Grazie: Particolare della cupola.

Fig. 682 — Milano, Santa Maria delle Grazie.
Donato Bramante: Ombraculo sopra la *Cena* di Leonardo.

Fig. 683 — Milano, Chiesa dell'Incoronata. Pietro Solari: Volta di cappella.

goli, come brillante sfaccettato le pieghe di una stoffa preziosa, rivelano nell'Urbinate il traduttore dello schema lombardo, ancor animato di accenti gotici. E la sottigliezza dei profili, la leggerezza del velario sparso da Leonardo di bianche faville su fondo azzurro, lembo di firmamento stellato, creano alla *Cena* un ambiente d'ideale spiritualità.

Tra i capolavori di Donato è il chiostro piccolo, per la trama lieve degli archi sulle colonne affusate, che negli angoli ripetono la soluzione prediletta dai brunelleschiani, non quella propria di Luciano Laurana (fig. 684). Ma la pentafora aggraziata del portico, con la sua tenue decorazione di anelli, e la breve cassa liscia della parete di sagrestia (fig. 685), con l'ampio oculo decorato dai Lombardi, compongono un prospetto di deliziosa armonia, anche per la nota bicroma, semplice e parca, dei capitelli in pietra grigia e delle liete cornici in rosso laterizio.

L'effetto coloristico, che aveva raggiunto in San Satiro lombardo splendore, tace interamente nell'ultima opera di Bramante in Lombardia, l'arcone (figg. 686-687) destinato, insieme, a vestibolo e fronte della chiesa maggiore di Abbiategrasso.[1] Due ordini di colonne binate, l'inferiore chiuso al limite d'altezza del chiostro primitivo, sollevano, come aste di baldacchino gigante, la volta profonda dell'arco trionfale, nudo e solenne nella enfatica severità della sua fronte monocroma, del fondo rivestito di marmi, riquadrato da nicchie e pilastri, di cui Bramante diresse solo l'ordine inferiore. Il concetto iniziato per la canonica di Sant'Ambrogio trova attuazione in questa monumentale fronte d'arco, che sembra anticipar le creazioni romane di Donato, nell'enfasi superba del portale sulla dolce umiltà del chiostro, sulla bassa voce delle arcatelle, strette intorno all'altisonante mole come il gregge attorno al trono fastoso del Pontefice. E il contrasto fra la nota rossa del cotto, che riecheggia di arcata in arcata

[1] N. B. PISANO, *La Chiesa di S. Maria Nuova in Abbiategrasso*, in *Arte e Storia*, XX, 1901, pp. 35-38.

Fig. 684 — Milano, Santa Maria delle Grazie. Donato Bramante: Il chiostro piccolo.
(Fot. Brogi).
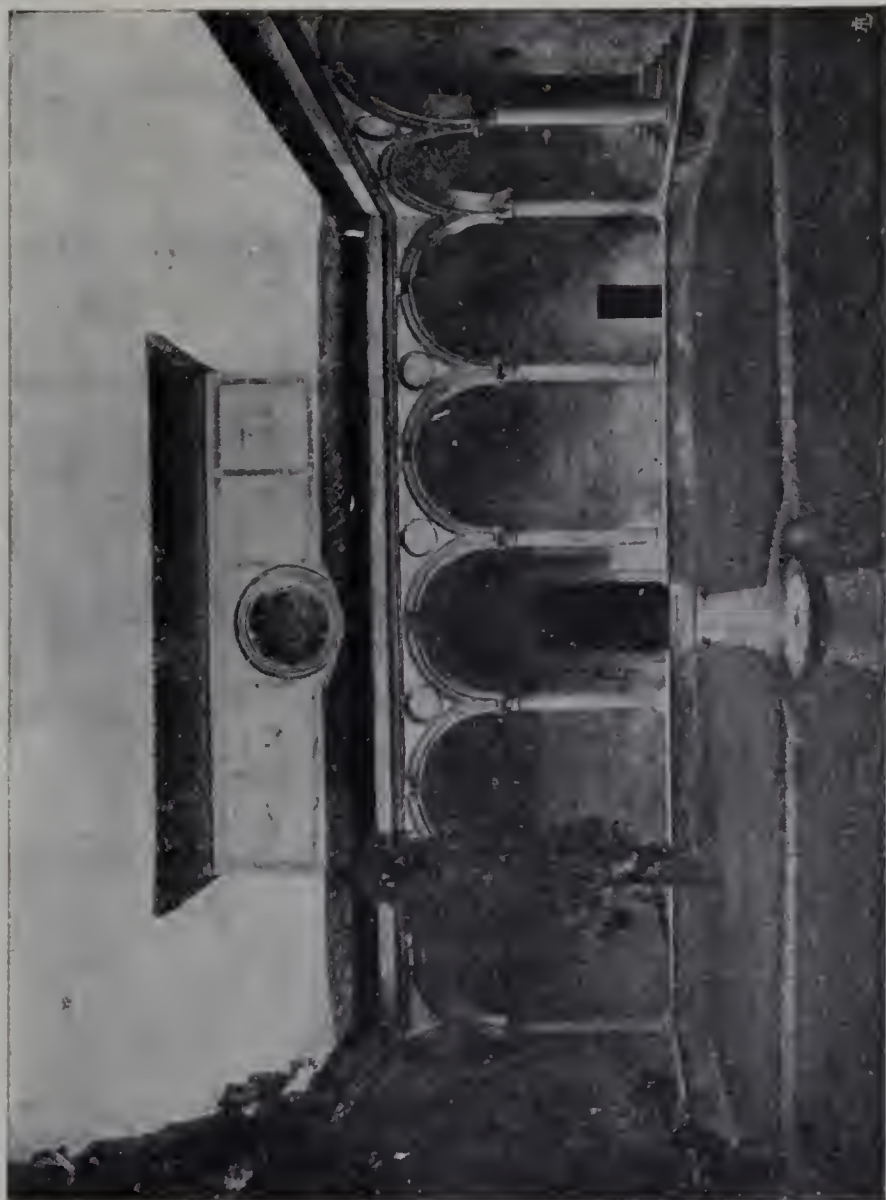
Fig. 685 — Milano, Santa Maria delle Grazie: Il chiostro piccolo e l'esterno della sagrestia.
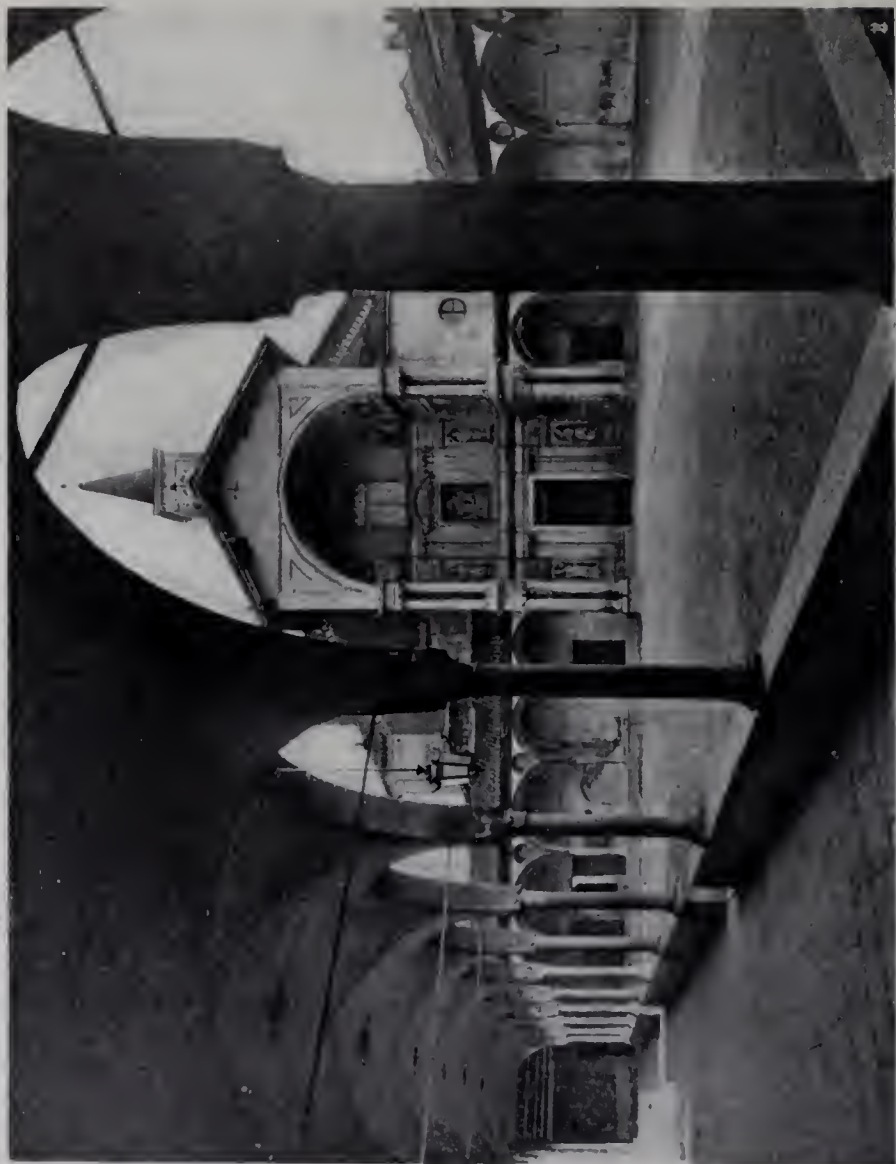
Fig. 686 — Abbiategrasso: Chiostro di Santa Maria delle Grazie.

Fig. 687 — Abbiategrasso. Donato Bramante: Arcone d'ingresso al duomo.

nel chiostro, e la nudità del marmo disteso sulla facciata, aumenta questa voce d'imperio.

Ma, pur nella sua magniloquente altezza, nella sua complessa vicenda di colonne, lesene, nicchie, l'arco dedicato *Mariae nascenti*, ricorda ancora, per la verticalità dominante dei piani, il prospetto di San Satiro verso via del Falcone, e l'abside torreggiante delle Grazie.

Simile stesura di piani continua, talora, nelle opere romane, nel chiostro di Santa Maria della Pace (fig. 688), dove soltanto lo spessore delle muraglie profonde, di pilastri e di archi, dice il fascino di Roma sull'Urbinate, a lei venuto nel pieno rigoglio della sua fama; appare persino nelle monumentali nicchie (fig. 689) del cortile di Belvedere, espanse e opulente di contorni, sotto la regale lunetta ad arco scemo, ma ancor cinte di larghe piatte zone, aderenti alla muraglia e legate l'una all'altra da cornici di specchi, ritagliati a mostrar anch'essi il vivo dei conci. Affiora, in questa lenta nitida sovrapposizione di piani, in questo scavo, grado per grado, della pietra, in questa struttura così logicamente serrata, il ricordo dell'origine urbinate, mentre, ad un tratto, nel nicchione (figg. 690-691) profondo, immenso, semicircolare, s'ingorgan sonori, con l'ombra, gli echi del vasto cortile. E certo, nell'idear la sovranità della nicchia massima sulle nicchie minori, Donato rivide il quieto chiostrino lombardo presso l'arcone superbo della chiesa di Abbiategrasso.

A Roma, come in Lombardia, l'architettura bramantesca seguì le fasi oscillanti, in cui si ripetono i contrasti tra rigor logico urbinate e fervore fantastico, aggetti romani e superfici levigate: pochi, tra i maggiori artisti, presentarono opere di fisionomia così varia, di valore così dispari, come le architetture ideate da Bramante.

Dalla fredda calma del chiostro di Santa Maria della Pace, chi divinerebbe l'impeto dei piani concentrici sguscianti l'uno dall'altro, delle turbinose rote che dagli anelli dei gradi salgono all'anello della cupola grave, nel tempietto di San Pietro

Fig. 688 — Roma, Santa Maria della Pace. Donato Bramante: Chiostro.
(Fot. Alinari).
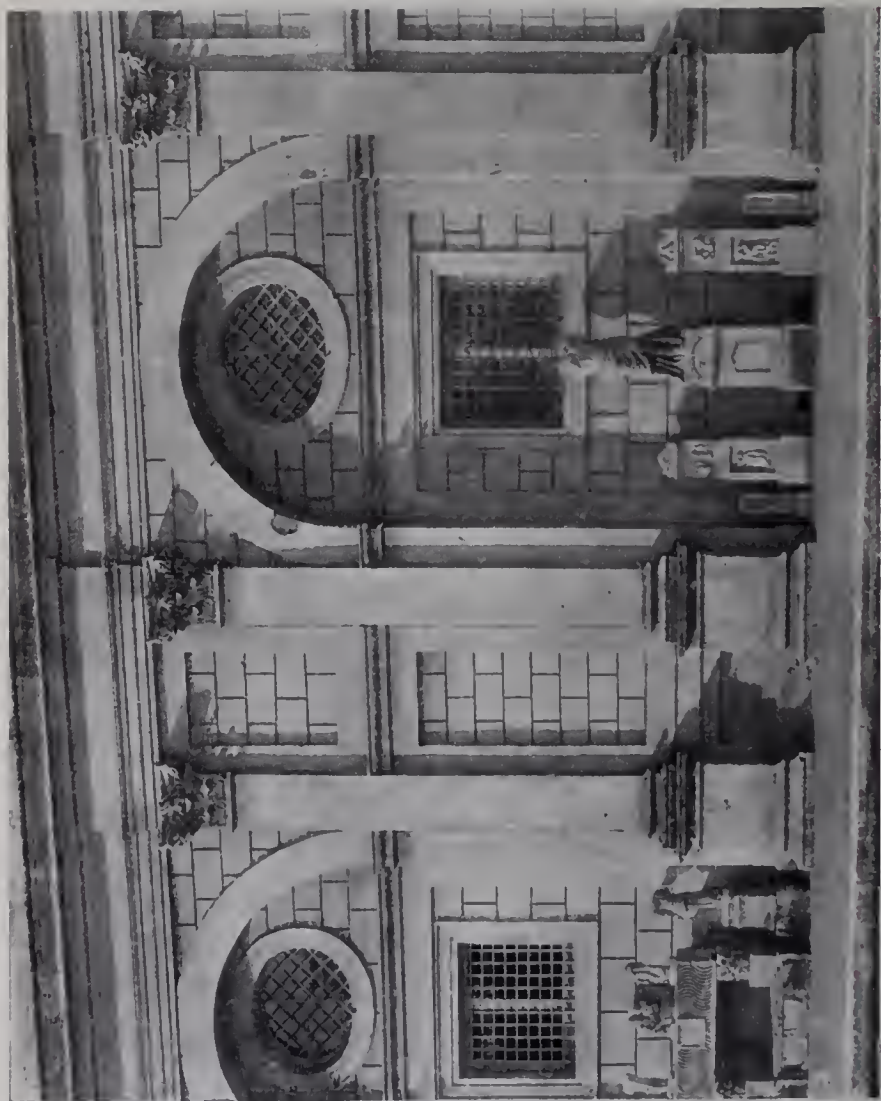
Fig. 689 — Roma, Palazzo Vaticano. Donato Bramante: Arcate nel Cortile del Belvedere.

Fig. 690 — Roma, Palazzo Vaticano.
Donato Bramante: Nicchia nel Cortile del Belvedere.

Fig. 691 — Roma, Palazzo Vaticano.
Donato Bramante: Particolare della grande nicchia nel cortile del Belvedere.

in Montorio (fig. 692), la vicenda mutevole delle luci e dell'ombra nella massa armoniosa? In questo piccolo tempio,

Fig. 692 — Roma, San Pietro in Montorio. Donato Bramante: Tempietto. (Fot. Anderson).

come nella grande nicchia del Belvedere, nel disegno per la chiesa madre della Cristianità, Bramante respira l'aria di

Roma. E Roma uccide in lui la gioia del colore, il ricordo della ricca tavolozza lombarda.

* * *

Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino,[1] nato a Milano da un messer Alberto Suardi, si dette alla pittura probabilmente sotto gli insegnamenti del Butinone. Il suo nome comincia ad apparire nel 1503, a proposito dei lavori nel Duomo; e dopo quell'anno non s'incontra più a Milano, bensì il 4 dicembre 1508 a Roma, dove riceve « ducati cento trenta a buon conto delle pitture da farsi in Vaticano ». Resta di quelle l'occhio di cielo, rispettato da Raffaello, nella volta della Stanza della Segnatura,[2] e restano, degli studî del pittore istruito da Bramante, i disegni, le piante, gli alzati di edifici romani, in un libro dell'Ambrosiana.[3] Del tempo precedente al suo soggiorno in Roma è una pittura di maniera butinonesca, l'*Adorazione del Bambino* all'Ambrosiana, alla quale fan seguito *Filemone e Bauci* a Colonia nella galleria Wallraf-Richartz, i frammenti dell'*Argo* nel Castello sforzesco.[4] Nel 1511, il Bramantino fu a Napoli, a colorire la cappella Carrafa in San Domenico; e nel 1513, tornato a Milano, dipinse a Chiaravalle per i Cistercensi un'ancona da mandarsi a Roma. Nel 1525 Francesco II Sforza lo nominò architetto e pittore ducale, avendo fatte: « et egregia et laude digna

---

[1] Sul Bramantino, cfr. il *Commentario* di CESARE CESARIANO: LUCIO VITRUVIO POLLIONE *de Architectura* libri X, Como, 1521, p. XLVIII verso; VASARI, *Le vite*, ed. Sansoni, VI, p. 511; ANONIMO MORELLIANO (Michiel), *Notizie d'opere di disegno*, ed. Frizzoni; LOMAZZO, *Trattato* cit.; MORIGGIA, *La nobiltà di Milano*, 1505; C. TORRE, *Il Ritratto di Milano*, 1674; DON VENANZIO DE PAGAVE, biografia del Suardi in mss. dell'Ambrosiana; CALVI, *Notizie delle opere del disegno*, I, Milano, 1865; MONGERI, *L'arte in Milano*, 1872; BRAMANTINO, *Le rovine di Roma al principio del secolo XVI*, Milano, 1887; CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura italiana;* SIR HENRY LAYARD, *Handbook of Painting*, II, London, 1887; LERMOLIEFF, *Die Galerien von München u. Dresden*, p. 12 e seg.; H. COOK, *Kat. derausst. lombard. Gemälde im Burlington Fine Arts Club*, London, 1899; GUSTAVO FRIZZONI, in *L'Arte*, 1901. 1908; G. LUDWIG, in *Jahr. d. Kstsamml. der allerh. Kaiserh.* Wien, 1891; W. SUIDA, in id., 1904, 1905, B. BERENSON, *The North Italy Painters of the Renaissance*, 1907; E. MOTTA, *Nozze principesche nel Quattrocento*, Milano, 1894; G. FIOCCO, *Il periodo romano di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino*, in *L'Arte*, 1914.

[2] Al Bramantino, non al Sodoma, abbiamo attribuito il ciclo nella Stanza della Segnatura, per il riscontro di esso con l'altro nella cappella Carafa in S. Domenico di Napoli.

[3] Cfr. MONGERI, ed. delle *Rovine di Roma* del BRAMANTINO, Milano, Hoepli, 1875.

[4] Le composizioni laterali all'*Argo* ci fanno ritenere quelle e questo del Bramantino.

facinora in diversis Italiae locis ». Nell'amplissima patente era lodata la valentia dell'ingegnere militare per le fortificazioni e difese di Milano minacciata dal marchese di Pescara. Morì il Bramantino poco dopo il 1536, ultima data a ricordo di lui.

Mentre l'arte lombarda, dai primi Solari all'Omodeo e ai seguaci, foggia la propria fisionomia sulla ricchezza dell'ornamentazione, la fioritura esuberante dei fregi, l'elemento colore, e Donato oscilla fra l'organismo a scheletro agile del portico di Sant'Ambrogio, la stesura sottile e ferma delle volte di San Satiro, la romana profondità delle nicchie nella crociera di S. Maria delle Grazie e nel protiro di Santa Maria d'Abbiategrasso, il Bramantino architetto si isola, nella impassibile superna rigidezza de' suoi edifici turriti e piani, nell'egizia imponenza delle sue moli verticali: nudità solenne di roccia a piombo, di cui pilastri e cornici non sono che nitidi strati. Così ci appaiono gli edifici messi a fondo delle sue pitture, così la cappella Trivulzio in San Nazzaro a Milano, così anche i disegni tratti dai monumenti di Roma: nulla di meno romano che queste copie bramantinesche, da cui ogni profondità d'ombra s'allontana, fugata da una visione altamente geometrica di piani paralleli, di pareti scoscese. Nella prima sua opera, l'*Ecce Homo* della collezione Luchino del Mayno,[1] la roccia che si eleva dietro il Cristo spettrale è ancora nervosamente seghettata da acute lastre sporgenti, da cunei aspri, lontana ancora dalla olimpica serenità degli sfondi dati alle pitture dopo il viaggio a Roma; eppure anche questi crudi frastagli di sasso rivelano, nel parallelismo delle punte, nell'affilatezza delle lamine di schisto sovrapposte, già tutto Bramantino.

Posteriore al viaggio di Roma è la *Lucrezia* della collezione Sola-Busca a Milano:[2] l'eco del mondo classico risuona in quel fantastico mondo di marmo, che forma sfondo all'opulenta immagine dell'eroina, all'enfatica massa del manto vermiglio, alla figuretta lontana di schiava, crocefissa dal suo gesto di

[1] Cfr. Fiocco, op. cit., p. 27.

[2] V. *Dedalo*, a. IV, fasc. VI, 1923.

dolore, proprio come, in tanta differenza di tempo e di scuola, una figura di Piero della Francesca nella *Morte di Adamo.* Eppure nessun Foro dell'antica Roma ci avrebbe data una visione simile a questa foresta di colonne e pilastri, nudi e giganti, a questa serie di piani perpendicolari e lisci, di modanature ampie distese, con adamantina precisione intagliate. Due palazzi tronchi all'altezza del primo piano sconfinano dal quadro; due pilastri onorarii, un tempio circolare spianato dalla prospettiva, invadono con solennità magnifica e gelida lo spazio, tagliando crudamente lo zaffiro compatto del cielo. La figura, che emerge dai vortici disfatti del manto purpureo, nel gesto appassionato e languente, trae esaltazione fantastica da quel fondo rettilineo di marmi, sublime e primitivo.

La stessa fisionomia regolare, lo stesso mondo geometrico, riappare in tutte le opere del Bramantino dopo il viaggio a Roma, la stessa trasfigurazione personale astratta dell'ambiente romano. Solo nel quadro primitivo dell'*Ecce Homo* il cielo ha qualche accenno di nuvole, negli altri si fonde in lastre azzurre, uniformi, intatte come le ideali città marmoree dell'artista lombardo.

Sola traduzione in pietra di questi sogni architettonici, la cappella di San Nazaro (figg. 693-694)[1] è una fedele traduzione in pietra delle architetture sognate dal Bramantino a sfondo dei suoi quadri. Nessun'altra architettura del nostro Rinascimento assomiglia a questa costruzione turrita, alla cui rigida lunghezza rispondono prevalenti linee verticali di lesene, toscane al primo piano, ioniche al secondo, tese, di sotto la piatta zona della trabeazione, come una sola cinghia marmorea, che i capitelli e le basi non valgono a distinguere, di qua e di là dal fregio: lesene simili reggono, per una colonnetta a fuso, il teso frontone classico delle ampie bifore sopra ogni faccia del cubo superiore. La torre liscia e forbita, nella sua aristocra-

---

[1] Cfr. P. Mezzanotte, *La cappella trivulziana presso la basilica di San Nazaro Maggiore*, in *Arch. stor. lomb.*, 1912, fasc. XXXVI. I pagamenti del 1519 al Bramantino, richiamati dal Mezzanotte, tolgono ogni dubbio sull'appartenenza a lui della cappella Trivulziana.

Fig. 693 — Milano, San Nazzaro. Bramantino: Facciata della Cappella Trivulzio.

Fig. 694 — Milano, San Nazzaro. Bramantino: Fianco della Cappella Trivulzio.

tica stesura di piani, culmina in tiburietto (fig. 695), che ricorda singolarmente, nella forma poligonale fasciata agli angoli da

Fig. 695 — Milano, San Nazzaro. Bramantino: Tiburio della Cappella Trivulzio.

lesene marmoree, e sormontata da una cupoletta a campanula riversa, il lanternino sulla cupola della sagrestia di San Satiro,

insolita eco bramantesca in un artista che si volle aggiogare al carro di Bramante.

Sublime poesia, l'interno del mausoleo (fig. 696), nel ritmo impeccabile solenne e gelido dei vuoti e dei pieni, nell'austera nudità della pietra, tomba di eroi, Olimpo! L'altezza della cappella ottagona e della cupola che la sormonta diviene impressionante per la continuità, a noi ben nota traverso le architetture bramantinesche dipinte, delle lesene marmoree squadernate a libro negli angoli della costruzione poligonale, tra le profonde nicchie e i vani delle tombe, per risalire, di là dal fregio, nel tamburo (fig. 697), fra bifora e bifora, e poi nei costoloni della profonda cupola a imbuto, rastremandosi e irradiando dall'anello ottagonale che cinge il lanternino, come fasci di luce spioventi dall'alto sulle tombe. La suprema regolarità delle forme bramantinesche è nella struttura schematica, essenziale, del mausoleo, nelle membrature tratte con taglio preciso e acuto, di diamante su vetro, dallo spessore delle muraglie: piatte lesene innestate, senza capitelli, all'architrave cingente i rettangolari specchi delle pareti di un cornicione a forte aggetto, come lo vedemmo nei palazzi della *Lucrezia* Sola-Busca, bifore impostate su parapetti divisi per cavi riquadrati e dadi di pietra, basi appena distinte dal piano delle lesene mediante un insensibile grado di rilievo. Degne dell'Alberti nel taglio purissimo della conca semicircolare, ma slanciate in altezza, appaion le nicchie aperte in quattro facce dell'ottagono, sotto i sarcofagi che ci dan l'illusione di sfilare davanti a noi, girando nel lento vortice dell'ottagono, sotto l'arco vasto e nudo scavato da una mano sovranamente geometrica, nello spessore profondo del muro. E i sepolcri! Arca sopr'arca s'innalzano dalle zampe artigliate che ne forman la base, profilati da curve incisive, rasi da tagli orizzontali, navicelle marmoree, il cui scafo riflette, nelle sue curve affilate e quasi uncinate, la precisione cruda del Bramantino primitivo. Essi portano, nella costruzione ora purtroppo volgarmente insudiciata da giallo intonaco, una nota di colore austera, per il bardilio grigio venato e le scure tabelle.

Fig. 696 — Milano, San Nazzaro. Bramantino: Interno della Cappella Trivulzio.

Fig. 697 — Milano, San Nazzaro. Bramantino: Cappella Trivulzio: Cupola e arche.

Esempi superbi del mondo astratto di Bramantino, le acquasantiere (fig. 698): sopra una base a segmento di cubo, un rocco di colonna scanalata, fusto ciclopico, regge, entro un calice di sepali arricciati, la spessa corolla di un fiore, il cui labbro riverso lascia scorgere, nella conca grandiosa e lenta, una doppia campanula tesa. Le due massicce acquasantiere fanno pensare, in questa monumentale pagana cappella, al Nilo, alle colonne scanalate dei suoi templi, al rigoglio dei fiori di loto, come spesso le architetture bramantinesche richiamano il verticalismo sublime degli edifici egiziani.

Sopra le arche, nel fregio nudo, pendono piccoli scudi, pause sopra il vano di vertiginosa illusionistica altezza, dall'alto della cupola, i raggi delle costole dan l'illusione del sole che per il foro dell'angusta lanterna si riversi radioso nell'ombra di quel Pantheon augusto, sulla maestà delle tombe. La scritta sopra la targa di Gian Giacomo Trivulzio (fig. 699), maresciallo di Francia, sembra commentare il silenzio di quel mausoleo olimpico che imprigiona nella sua cupola il sole: « Jo. Jacobus – Magnus Trivultius – Antonii filius – qui nunquam quievit – quiescit – Tace ».

* * *

Molti edifici in Milano alle tradizionali forme lombarde innestano schemi o isolati motivi bramanteschi, talora smarrendo, in quella contaminazione, l'eleganza nativa e deformandosi: nel cortile di casa Silvestri, dal porticato inferiore di tipo toscano s'innalza una loggia, ai cui pilastri s'adatta la balaustra amadeesca, e sulla facciata (fig. 700), deliziosa nonostante l'asimmetria degli spazi, il portale s'adorna di due agghindate colonne lombarde; nel cortile di Casa Silva, accanto a colonne di tipo classico, appaiono capricciose colonne balaustrate; nel cortile di casa dei Castani (fig. 701), tra i più fedeli all'idea bramantesca, l'irregolarità, lo squilibrio degli spazi, la mancanza dei pulvini ai capitelli, sono continue infrazioni all'ordine geometrico delle forme di Donato. Simile a questo cortile è l'altro

Fig. 698 — Milano, San Nazzaro.
Bramantino: Pila d'acqua santa nella Cappella Trivulzio.

Fig. 699 — Milano, San Nazzaro.
Bramantino: Sarcofago di Gian Giacomo Trivulzio, nella cappella funebre.

della casa al n. 5 di via Valpetrosa (fig. 702), ma più rilevato e turgido nelle cornici, slargato nei peducci, adorno, nei pennacchi degli archi, di busti ad altorilievo, massicci, non, come nel cortile dei Castani, anteriore, limitati a bassorilievo medaglistico. Ogni linea è più marcata e risoluta, nonostante l'affusatura ele-

Fig. 700 — Milano: Casa Silvestri.

gante delle colonne; e alla nota del cotto si aggiunge la nota bronzea della pietra d'Oira ad avvivare l'effetto coloristico.

Anche nel cortile di casa Ponti, già Taverna (fig. 703), tra i più belli esempi di Rinascimento milanese per l'ampiezza degli archi e del festoso pergolato (fig. 704) composto ai portici dalle tese volte a vela, per la continuità dei legamenti tra archi e finestre, accentuata da parapetti a rilievo, e per la trama leggiadrissima della cornice che s'incurva a baldacchino, il loggiato inferiore disegna archi di maggiore e minore slancio, di maggiore e minore apertura.

Riflesso d'arte bramantesca è la porta di casa Mazzanica (fig. 705), ora nel palazzo Trivulzio presso Sant'Alessandro, con
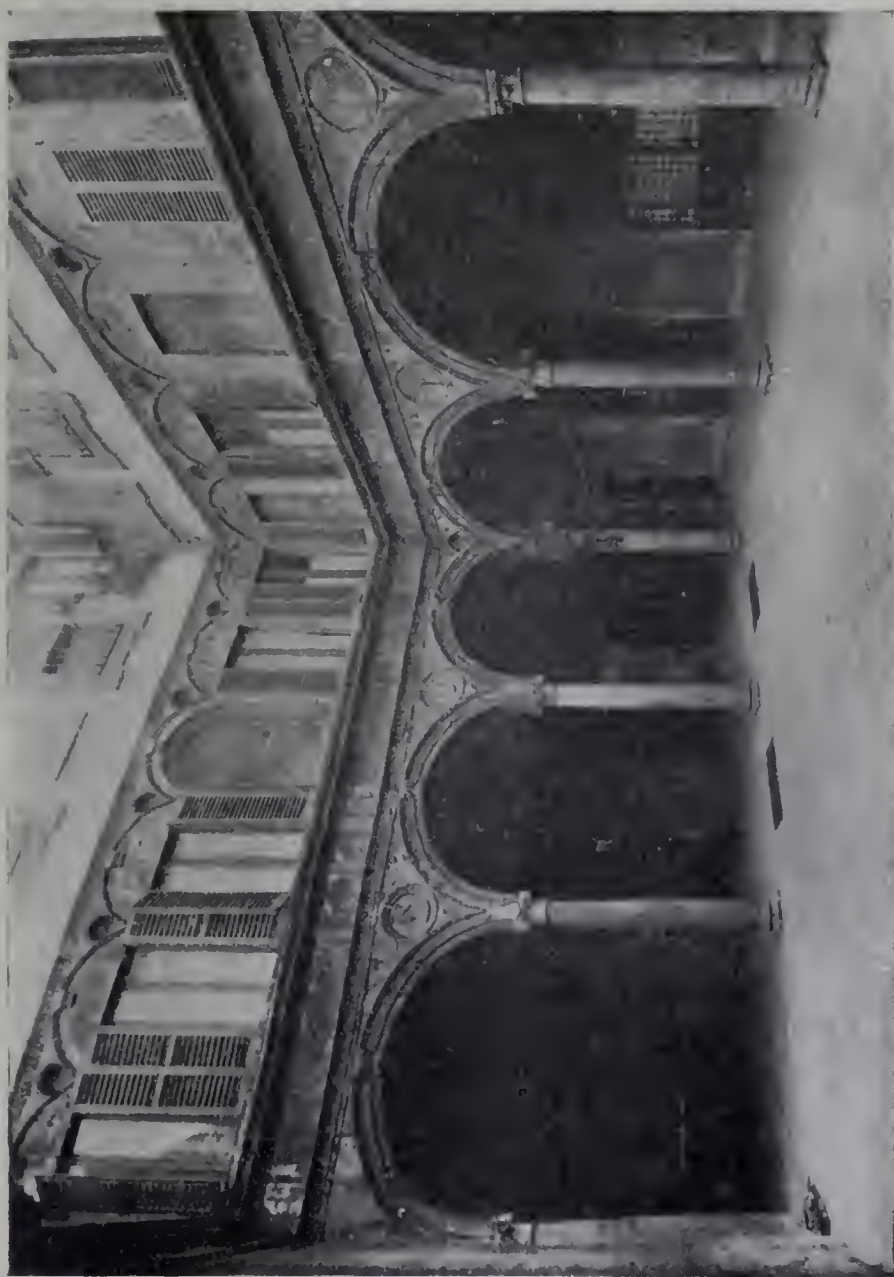
Fig. 701 — Milano, Casa dei Castani, in Via San Sepolcro, 9: Loggiato del cortile.

Fig. 702 — Milano, Casa in via Valpetrosa: Il cortile.

Fig. 703 — Milano, Casa Ponti, già Taverna: Il cortile.

Fig. 704 — Milano, Casa Ponti, già Taverna: Loggiato del cortile.

Fig. 705. — Milano, Palazzo Trivulzio: Porta di Casa Mazzanica

eleganti lesene scanalate sopra lunghi piedistalli, motivi d'ornato facili ad incontrarsi sopra capitelli nel Montefeltro, e trabeazione chiusa dagli elastici pulvini delle lesene, che ci richiamano lo slancio del portico di Sant'Ambrogio, sebbene le forme, specialmente dell'archivolto e dei pilastri che lo sorreggono, con

Fig. 706 — Pavia, Casa Orlandi: Cortile.

tozzi capitelli, palesino nell'autore della *toscana* porta un architetto lombardo seguace di Donato Bramante, al quale Cesare Cesariano l'attribuiva.

Speciale importanza in questo nucleo di edifici ispirati o imitati dall'arte bramantesca in terra lombarda ha il palazzo Orlandi (figg. 706-707) a Pavia, per il cortile che, sul fianco di fronte all'ingresso, serba, nel loggiato ad ampli archi, nell'alta trabeazione e nei due ordini di finestre, l'impronta di un prototipo urbinate. La traduzione è certamente opera di artefice lo-

cale;[1] il disegno, di maestro educato alle forme urbinati. Nei cortili dei palazzi di Urbino e di Gubbio le finestre sono divise, secondo lo schema albertiano, da lesene che mancano al cortile pavese, dove le cornici degli archi non riflettono la snellezza toscana, e il cotto sostituisce il marmo; ma l'ordine in cui sono disposti gli elementi, e l'ornato delle finestre oblunghe, composto di palmette rovesce fra zampilli di foglie, ripetono, nella grossa traduzione lombarda, i modelli più noti di Francesco di Giorgio, suggerendo l'ipotesi che il disegno risalga a Bramante.

* * *

Cesare Cesariano,[2] nato nel 1483, fu giovinetto alla scuola di Bramante, e s'erudì nella pittura seguendo la maniera leonardesca. Nel 1498 lasciò Milano e, dopo aver viaggiato di città in città col ducale cancelliere Andrea Vimercati, lavorando come pittore, si ridusse a Ferrara, dove operò per le rappresentazioni del teatro di corte, e frequentò l'Università ferrarese. Nel 1503 era in Reggio, ove dipinse nel palazzo del Comune, abitando poi nella città natale sino al 24 aprile 1507. È probabile che si recasse a Parma a dipingere la sagrestia della chiesa di S. Giovanni Evangelista, sapendosi che il 1º maggio 1508 ne aveva già iniziata la decorazione. Tornato nel 1512 a Milano, fu nominato ingegnere ducale da Massimiliano Sforza, e come tale partecipò nel Castello alle opere di difesa durante l'assedio francese. Nel 1521 pubblicò la traduzione di Vitruvio col suo commento; dal 1527 al 1535 s'incontra come architetto militare. Morì il 30 marzo 1543.

Di Cesare Cesariano, scolaro di Donato, conosciamo per

---

[1] Malaguzzi Valeri ricorda come possibile architetto un « magister Jacobus (de) Grogno »; ritratto sulla volta di un arco del portico (v. *La Corte di Ludovico il Moro*, II, p. 318).

[2] Nell'*Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler* del Thieme (vol. VI), le notizie su Cesare da Reggio e Cesare Cesariano sono date separatamente. Tali notizie si raccolgono in De Pagave, *Vita di C. Cesariano*, pubbl. da C. Casati, 1878; Vasari, *Le Vite* (ed. Sansoni), IV, p. 149 e seg.; Cicognara, *Storia della Scultura;* A. Ricci, *Storia d. architettura in Italia*, 1856, II, p. 390 e seg. e pag. 618; G. B. Venturi, *Notizie degli artisti reggiani non nominati dal Tiraboschi*, Modena, 1883; Affò e Ravazzani, nel Codice 1599 della Biblioteca Palatina di Parma libro di conti del convento di San Giovanni Evangelista.

Fig. 707 — Pavia, Casa Orlandi: Finestre.

documenti solo un'opera: la decorazione della sagrestia di San Giovanni Evangelista (fig. 708), a Parma: soffitto a quadri impostato su archivolti, bronzei medaglioni nei pennacchi, immagini di Virtù terminate a fregi di grottesca, nelle nicchie degli archivolti: tutto condotto da un geometra, che gode a ottenere

Fig. 708 — Parma, Chiesa di S. Giovanni Evangelista.
Cesare Cesariano: Decorazione della sagrestia.

effetti illusionistici e tira le linee con rigore, graduando spazi e rilievi. I medaglioni con istorie bibliche (fig. 709) sono in tenue bassorilievo, imitati da miniature di cinquant'anni prima, per togliere ogni forza di risalto, che contrasti con l'effetto generale, e le figure allegoriche di Virtù (fig. 710) si svolgono in foglie e girali, innestandosi alle grottesche, alla classica flora. I volti serbano qualche riflesso di tipi vinciani, ma sono inturgiditi e come illuminati dall'interno, con metodo bramantinesco; e le spire di verzura che si ritorcono ai lati dei busti, le chiome an-

Fig. 709 — Parma, Sagrestia della Chiesa di S. Giovanni Evangelista.
Cesare Cesariano: Particolare della decorazione.

Fig. 710 — Parma, Sagrestia della Chiesa di S. Giovanni Evangelista.
Cesare Cesariano: Particolare della decorazione.

guiformi, i nastri volanti, disegnano arabeschi a curve perfettamente simmetriche, con precisione di compasso. Ecco la *Prudenza* (fig. 711), che dai ghirigori bilanciati delle frondose code s'innalza in frontalità assoluta, squadernando, tra due bilanciati specchi, la tavoletta con la scritta « servo sensato liberi

Fig. 711 — Parma, Sagrestia della Chiesa di S. Giovanni Evangelista: Cesare Cesariano: Particolare della decorazione.

servient »; e nel pennacchio accanto, ugualmente simmetrici, i due fanciulli ai lati della clessidra col teschio, e le due serpi attorte alla colonnetta che regge un cavallo alato; ecco la *Giustizia* (fig. 712) contrappesare bilancia e spada, piegando la testa sotto le corolle ombrellifere, che chiudono, come lampadine fantastiche, le snelle volute di due steli. Il pittore mira a ricchezza d'effetto, complicando l'arabesco lineare e avvivando il bigio della finta pietra con guizzi di vivide fosforescenze, ma studia ogni curva, ogni retta, in rapporto all'ordine geometrico d'insieme, e in tale modo infonde alla grottesca regolarità ecce-

zionale di linee, pur senza rinunciar al capriccio di una flora attorcigliata e ricca. Tale regolarità calcolata nella decorazione

Fig. 712 — Parma, Sagrestia della Chiesa di S. Giovanni Evangelista: Cesare Cesariano: Particolare della decorazione.

Fig. 713 — Parma, Sagrestia della Chiesa di San Giovanni Evangelista. Cesare Cesariano: Particolare della decorazione.

annuncia l'opera dell'architetto bramantesco, come l'annunciano i finti cassettoni del soffitto classicamente riquadrati, e gli intrecci di anelli nelle cornici, i nodi *lombardi* lungo i margini degli archivolti, anch'essi inscritti idealmente entro quadrati,

gli aulici scudi (fig. 713) fra grottesche a trofeo, con grandiosa placidità campiti nello spazio curvilineo.

In Reggio, luogo natale di Cesare Cesariano, non possiamo indicar tracce dell'opera sua, mancando ogni controllo di architetture documentate da porsi a riscontro con alcuni esempi d'importazione lombarda, quali il fregio del palazzo Mari (figg. 714-715), e il piccolo vestibolo dell'oratorio che s'apre sul chiostro di San Pietro, ove, nella cupoletta, l'immagine dell'Eterno (fig. 716) appare portata da nuvole, tra i quattro angeli dei pennacchi, simili, anche per tracce di leonardismo, alle figure, più opulenti, dei monocromi di Parma. Alcune fra le mascherette virili intrecciate agli arabeschi fogliacei negli angoli curvilinei dei pennacchi starebbero bene accanto a quelle disposte a base degli scudi nella sagrestia parmense.

Orme più diffuse di Cesare Cesariano ci sembra di riconoscere nella vicina Carpi, senza che si ardisca, allo stato presente delle notizie sul maestro, indicare in lui l'autore delle opere che qui pubblichiamo. La distribuzione meditata geometrica dei fregi nella cupola della chiesa di San Niccolò (fig. 717), in zone distribuite a raggi, tra larghe cornici, lo svolgimento della grottesca secondo linee di simmetria rigorosa, il fremito di foglie e steli e il metodo d'illuminazione richiamano al vivo i fregi della sagrestia di San Giovanni Evangelista. La chiesa stessa, che si suppose creata su disegno di Baldassare Peruzzi,[1] ha, come il rimaneggiato duomo (figg. 718-719), origine chiaramente lombarda. Nell'interno (fig. 720), le navi rette da fasci di pilastri su lunghissime basi, le volticelle emisferiche tra campata e campata, e il tiburio alto, come i fasci di pilastri, sino all'eccesso, in confronto alle cupolette emisferiche, destano l'impressione di

---

[1] La tradizione locale che assegna al Peruzzi il disegno del Duomo, come quello di San Nicola a Carpi, deriva dal Vasari; ma San Nicola fu compiuto nel 1507. Le somiglianze tra il Duomo e San Nicola ci persuadono che l'una e l'altra chiesa siano di uno stesso architetto, non del Peruzzi, come ritennero Quatremère de Quincy, Semper, Schulze, Barth. Vedi, a proposito della tradizione locale: A. Sammarini, *L'antica pieve di Carpi*, 1886, in *Memorie storiche e documenti sulla Città e sull'antico Principato di Carpi*, ivi, Rossi, 1888; Id., *Il Duomo di Carpi*, Modena, 1894.

Fig. 714 — Reggio Emilia: Palazzo Mari
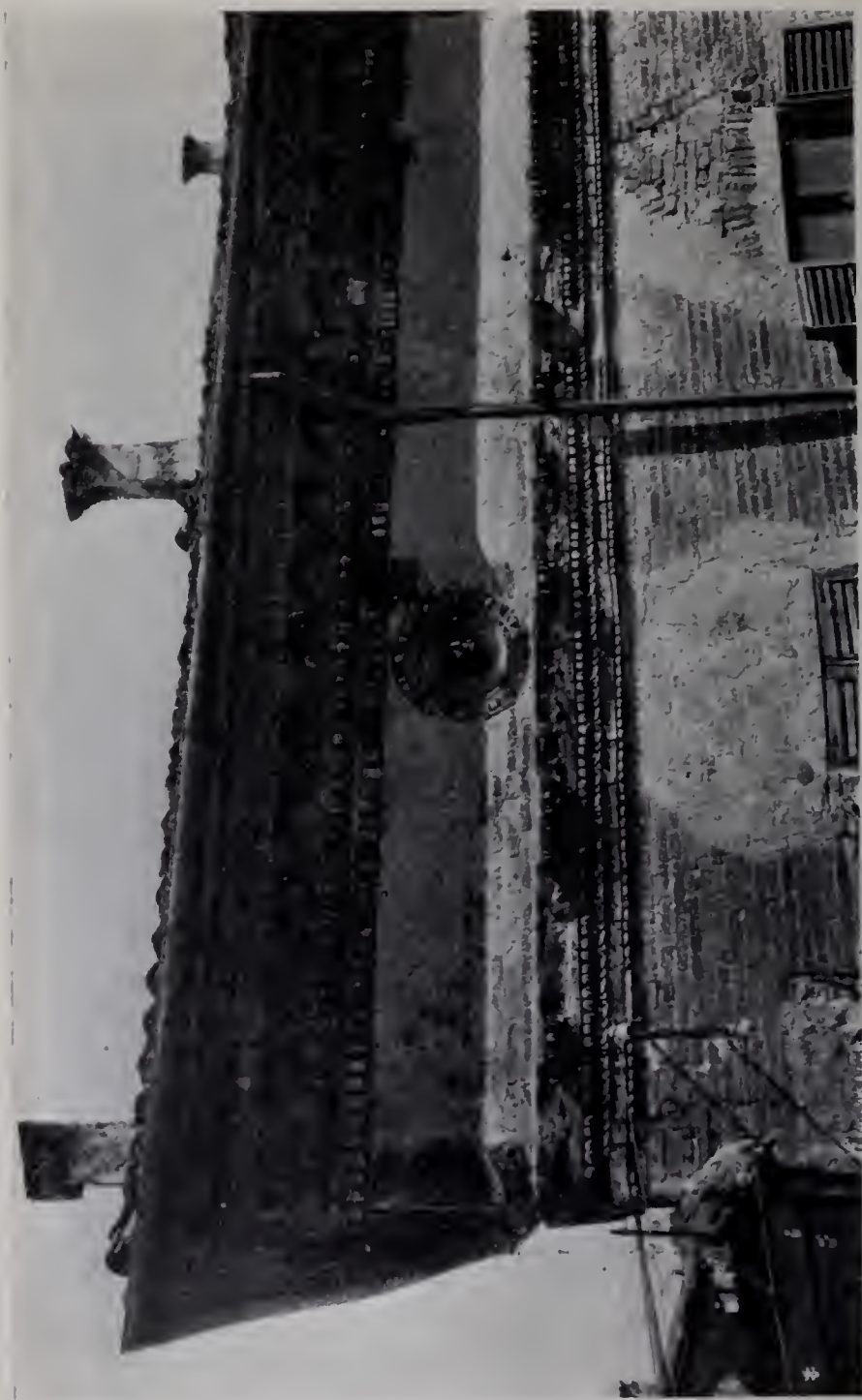
Fig. 715 — Reggio Emilia: Palazzo Mari.

un'architettura-pergolato, vuota, agile e alquanto fuor di misura.

L'intervento di un artista educato in Lombardia si afferma anche nel restauro della chiesetta romanica della Sagra (figg. 721,

Fig. 716 — Reggio Emilia, Chiostro di S. Pietro: Decorazione della cupoletta nel vestibolo dell'oratorio.

722): le grandi arcate cieche, gli oculi aperti nelle lunette, i dischi inseriti nei pennacchi degli archi e nel timpano, ci riconducono all'ambiente milanese del primo Cinquecento.

Fra tutte queste architetture improntate a forme del Rinascimento lombardo ha per noi importanza il palazzo dei Pio. Gli oculi che punteggiano il fregio tra i due ordini del cortile

Fig. 717 — Carpi, Chiesa di San Niccolò: Decorazione della cupola.

Fig. 718 — Carpi: Cattedrale.

Fig. 719 — Carpi: Cattedrale.

Fig. 720 — Carpi: Chiesa di San Niccolò.

Fig. 721 — Carpi: La Sagra.
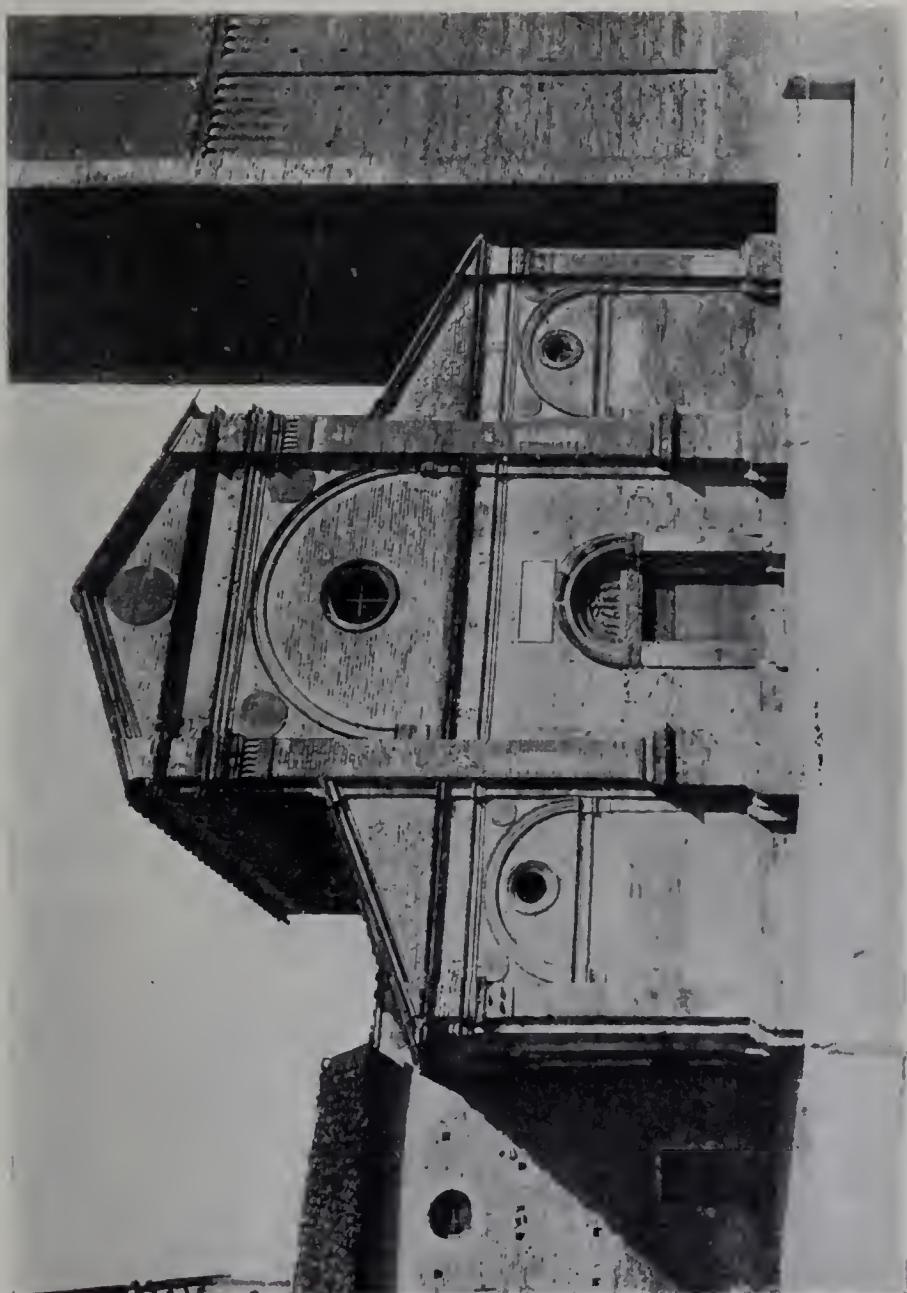
Fig. 722 — Carpi: La Sagra.

(fig. 723), sull'asse di ogni finestra, il prolungamento delle lesene traverso il fregio, la forma delle mensolette allineate lungo il cornicione, simile, se pure ben più minuta, a quella che Bramante imprime alle larghe e solide mensole del chiostro della Pace a Roma, bastano a indicarci nel cortile del palazzo di Carpi, toscanamente diviso in specchi per mezzo di lesene sottili, una opera uscita dalla cerchia bramantesca. La terracotta avviva l'effetto della decorazione, qui parsimoniosa all'estremo: mensole e colonne sono in pietra, pilastri e cornici di finestre in cotto. E mentre il lavoro in pietra appare molto meschino, di scultore ritardatario, con foglie d'acqua appena aggettate, le terrecotte s'improntano ad elegante semplicità e finezza.

Nella vasta sala dei Mori (figg. 724-728), il fregio dipinto, di medaglioni con busti, retti da putti e cavalli alati, che si sviluppano in spire fogliacee, e le arabescate candelabre, richiamano la chiesa di San Niccolò e i fregi della cupola, apparendo qui nell'organismo di una mirabile architettura dipinta. Il pittore architetto, studioso di effetti illusionistici, apre traverso i pilastri di un lungo loggiato vedute di paese; un parapetto a traforo sostiene i pilastri: grandi cerchi, inseriti nel mezzo di ogni scomparto del parapetto, nicchie per statue scavate entro le basi dei pilastri, trofei di scudi, penduli nel vuoto dalle cornici della trabeazione, statue e busti nel mezzo di ogni vano, accentuano l'effetto illusionistico e diventano parte integrale della composta architettura, che per la simmetria rigorosa, il calcolo geometrico nella disposizione di ogni elemento, ben ci appare consona allo spirito della decorazione dipinta nella sagrestia di San Giovanni a Parma. Sull'asse dei pilastri, sottili come quelli di San Niccolò e miniati di fregi, è collocata nella trabeazione una targa metallica a bassorilievo, e il diametro del cerchio che adorna il parapetto si prolunga, sull'asse di una statuina o di un busto, e del trofeo sovrastante, sino a raggiungere il diametro del tondo classico nel fregio: la divisione simmetrica degli spazi, la ricerca incessante di effetti illusionistici, per mezzo ad esempio di un sedile cubico e di

Fig. 723 — Carpi, Castello dei Pio: Cortile.

Fig. 724 — Carpi, Castello dei Pio: Sala dei Mori.

Fig. 725 — Carpi, Castello dei Pio: Decorazione della Sala dei Mori.

Fig. 726 — Carpi, Castello dei Pio: Decorazione della Sala dei Mori.

Fig. 727 — Carpi, Castello dei Pio: Decorazione della Sala dei Mori.

Fig. 728 — Carpi, Castello dei Pio: Decorazione della Sala dei Mori.

una figura seduta di sbieco sull'orlo del loggiato, l'eleganza dei trofei e delle transenne, la cura estrema nel tornire la forma di una finta statua, o nel rilevare le borchie del soffitto che sfugge in prospettiva sopra il loggiato, o nel cesellare un capitello, la cadenza ottenuta con qualche accento di colore bronzeo sul grigio uniforme della pietra, fanno della decorazione alla sala dei Mori uno tra i più eletti e singolari esempi di decorazione lombardo-emiliana ai primi del Cinquecento.

Non solo a Carpi, ma a Cremona, nella canonica della chiesa di Sant'Abbondio,[1] gli ornamenti del soffitto (fig. 729) richiamano la sagrestia di San Giovanni a Parma, tanto per la divisione larga e geometrica degli spazi, quanto per l'affinità tra i rilievi monocromi delle medaglie entro ammirabili ghirlande massicce e i rilievi dei tondi di Parma, e tra le foglie, i fiori, gli steli agitati dalla brezza a compor tremuli arabeschi al vertice degli archi, e le grottesche della sagrestia parmense: il giovane tra i due Pegasi nell'arco sui lati brevi della sala appare in una lieve cornice di vilucchi mormoranti al vento, quasi in un carro di fiori miniato dalla Primavera. Nell'archivolto delle lunette (fig. 730), fra i dischi marmorei, che creano effetti illusionistici, alternando scavo e rilievo, riappaiono gli intrecci lombardi: e le figure di eroi del sapere, con libri e rotuli, sullo sfondo di un cielo nubiloso, nelle loro forme disseccate e rigide, sono, come a Parma, echi di arte bramantinesca.

Ma più che la bella decorazione dipinta interessa, nella chiesa di Sant'Abbondio a Cremona, il chiostro (figg. 731-732), preludio alle forme del chiostro bramantesco in Santa Maria della Pace a Roma. Preludio, ma anche creazione più coerente e riuscita. Nel chiostro bramantesco troppo si avverte il dissidio tra le colonnine esili della loggia superiore, che poggiano, come a Cremona, in falso sull'asse delle arcate, e la massa dei fasci di pilastri e lesene, greve, elefantina; tra gli elementi pittoreschi di Lombardia e il gigantismo romano: alla im-

[1] *Sant'Abbondio in Cremona*, numero unico. Tip. A. Maufredi, 1905.

Fig. 729 — Cremona, Chiesa di Sant'Abbondio: Decorazione della canonica.

Fig. 730 — Cremona, Sant'Abbondio: Decorazione della canonica.

Fig. 731 — Cremona: Chiostro di Sant'Abbondio.
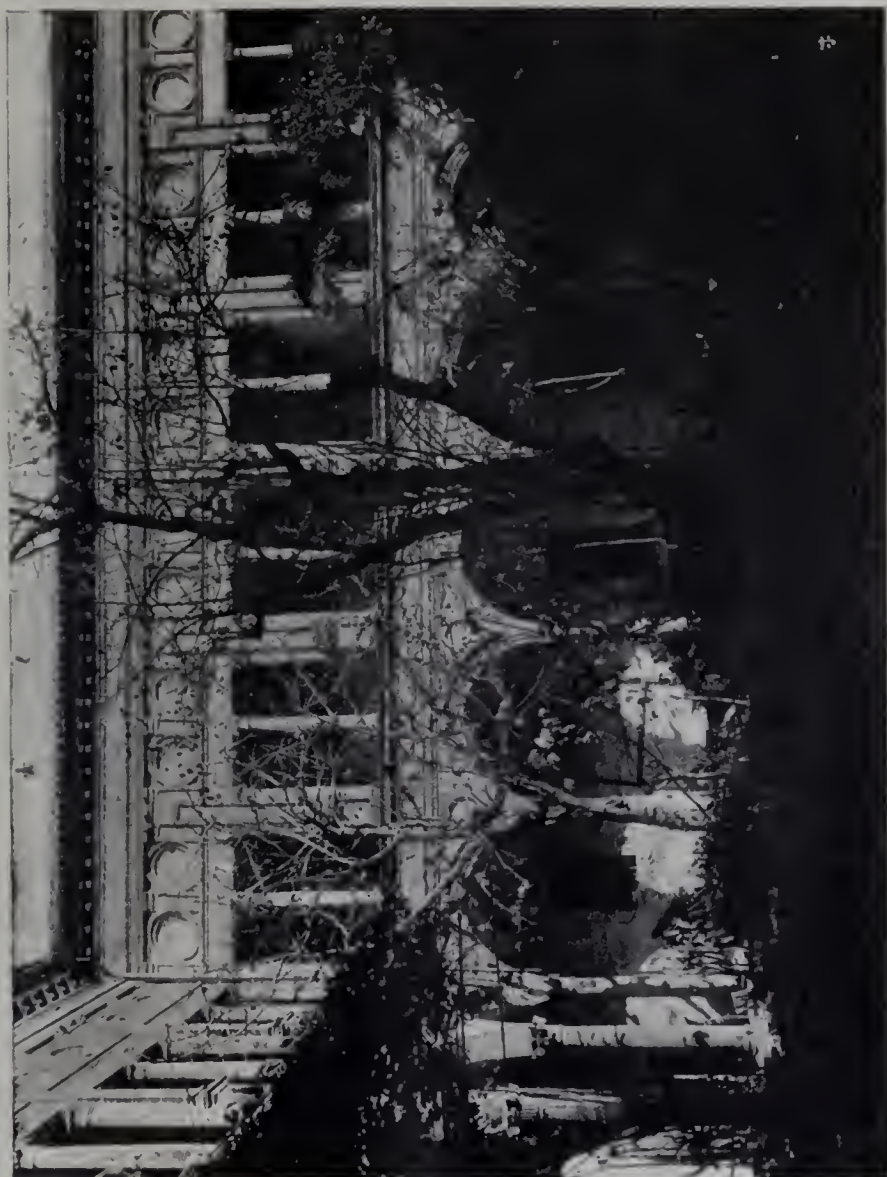
Fig. 732 — Cremona: Chiostro di Sant'Abbondio.

ponenza di certe masse non risponde l'unità plastica dell'organismo, alla ricerca di possanza e di forza si oppongono elementi di gracilità estrema. Il chiostro di Cremona, invece, complica le membrature, intreccia le linee, avviva i risalti di ombra e luce, in un tutto multiforme e ricco: sopra gli archi

Fig. 733 — Meda: Chiesa di San Vittore.

del loggiato inferiore innalza le bifore del loggiato superiore; sopra le colonne divisorie di questo, brevi lesene; sui vani delle bifore, tondi cavi; frappone. alle colonne binate, lesene che dagli alti piedistalli si prolungano oltre la cornice, fra gli oculi, a spezzare anche l'unità del fregio; moltiplica le modanature; rompe ogni superfice. Il risultato è una ricchezza deliziosa di colore, raggiunta per vicende d'ombre e luci, bicromia di rosso e bianco, complessità della decorazione, occhiuta nel fregio dai grandi tondi, frastagliata dalle sovrapposte membrature.

Tra gli esempi maggiori di arte lombarda post-bramantesca, ricordiamo la chiesa di San Vittore a Meda[1] (fig. 733),

[1] Cfr. Beltrami, *Luini*, 1911, p. 353

divisa in due parti, come la chiesa di San Maurizio a Milano, opera del Dolcebuono, di cui riflette l'ampiezza serena d'arcate (fig. 734) nelle nicchie d'altare e la struttura ancor esile timida di lesene, che si prolungano, traverso il fregio, sino ai lunettoni con oculi. Ma, diminuiti i vani per la rinuncia alle trifore della galleria che gira attorno la chiesa di San Maurizio,

Fig. 734 — Meda: Chiesa di San Vittore.

l'influsso di Bramante appare più chiaro nelle ripartizioni geometriche della chiesa di Meda, ammantata della più superba stoffa (fig. 735) che arazziere lombardo abbia intessuta, senza smarrir mai di vista, nell'intrico di quei labirinti d'ornati, la rispondenza simmetrica di linea a linea, di filo con filo.

Altro singolare esempio di quest'ultimo sviluppo della ricca decorazione lombarda, ci è dato dall'ornamento della chiesa di San Sebastiano a Biella[1] (fig. 736), tappeto diviso in grandi

[1] Cfr. A. ROCCAVILLA, *L'arte nel Biellese*, Biella, 1905. La fondazione della chiesa, secondo quest'autore, risale al 1500; ma la continuazione avvenne certo più tardi, come più

Fig. 735 — Meda, Chiesa di S. Vittore.

scomparti geometrici, in cui spesso ritorna la rota mediana della volta di Meda. Divisioni e suddivisioni sono misurate con rigore, segnate con squadra e compasso, entro i grandi riquadri uniti agli angoli dalle cornici di un oculo che traverso un illusionistico sottarco mostra figure di Santi e fondi di cielo. Scomparso il viluppo di minuto e crespo fogliame da Cesare Cesariano e dal pittore luinesco della volta di Meda agitato tra le reti degli arabeschi, la decorazione si disegna a contorni spiccati e nitidi nella volta ammirabile (fig. 737), che s'incurva sulla chiesa di San Sebastiano come coperchio d'immenso cofano, richiamando, per la rasata stesura della superfice, la volta bramantesca di San Satiro a Milano.

* * *

Allo spirito del Bramantino più che a quello di Donato Bramante, che pure gli fornisce modelli, sembra allacciarsi l'arte di Cristoforo Solari architetto,[1] alieno dalle ombre forti, dagli aggetti, dalla sonorità degli incavi, corretto qualche volta sino alla freddezza. Una sola opera lo mostra partecipe alla tradizione cromatica lombarda, che la sua famiglia, con Guiniforte e Pietro, aveva deliziosamente rappresentata: il classico ideatore del claustro di Santa Maria presso San Celso e della crociera di Santa Maria della Passione, nel completar la fronte della Certosa di Pavia, sentì il richiamo della ricchezza policroma trasfusa dal suo predecessore nell'alto basamento, e seppe, schiarendo le sminuzzate linee, mutando in ampiezza solenne di frase la garrula loquacità omodeesca, collegare l'architettura preesistente alla propria, riecheggiarne, a tratti, le voci. Lo zoccolo, con le formelle a rilievo incassate fra pilastrini, sopra la teoria di medaglie nella base, le finestre chiuse da bordi sottilmente miniati, i trofei, i busti entro specchi, gli intarsi marmorei,

---

tardi si succedettero (1517 e 1518) donazioni e lasciti di Sebastiano Ferrero, benefattore della chiesa. Autore della decorazione, freschissima ancora, è un Tornielli, che in alto, sulla cornice di una lunetta, firma: « Hieronymus de Torniellis novaransis pinxit ».

[1] Cfr. F. Malaguzzi Valeri, *I Solari*, op. cit., cap. IV: Cristoforo Solari detto il Gobbo.

Fig. 736 — Biella: Interno della Chiesa di San Sebastiano.

Fig. 737 — Biella, San Sebastiano:
Volta con fregi di Hieronymus de Torniellis.

Fig. 738 — Pavia (dintorni di), la Certosa: Portale.

che aggiungono all'effetto del traforo la nota smagliante del musaico, i riccioli e le volute delle cimase e i pilastrini con statue e i fioriti pilastri candelabro, tutta la parte inferiore della facciata, insomma, diviene basamento ricchissimo alla composta architettura del Solari, coi suoi larghi respiri di spazio fra le teorie animate di statue.

Legami fra quest'alta base frastagliata e variopinta e gli ordini superiori, i pilastri-torricciole salgono dallo zoccolo all'orlo del ricco paramento che gli scultori lombardi hanno gettato sulla fronte del tempio; logge a piccoli archi, interrotte da pilastri, cintura e diadema a traforo, risolvono mediante l'ombra il problema del colore e, con l'aiuto dei dischi marmorei inseriti nei parapetti e fra i trofei, riecheggiano le voci primitive. Il Rinascimento lombardo appare, con la nobiltà che Cristoforo Solari suole infondergli, nell'edicola classica, aperta da un vasto oculo, nell'arco riposato, che accoglie le bifore e compone le ampie lunette, nei minimi archi delle galleriole, nei pilastrini che ne dividon le aperture, nei tondi che ne punteggiano i parapetti. Il traforo, l'ombra, infondono vita alla costruzione informata a chiarezza e serenità di ritmo. Il timpano classico dell'edicola e l'ampia cerchia dell'occhio trovano appoggio nel portale (fig. 738), che per il suo coronamento miniato sottilmente di fregi si fonde con la decorazione della parte primitiva, mentre per lo sviluppo della trabeazione sorretta da colonne binate diviene sostegno possente alla zona media della facciata. Questo portale magnifico, richiamo a forme bramantesche, con la eleganza delle tornite colonne e l'aggetto delle cornici, è il tocco finale dato dal nobile maestro lombardo alla sua opera di fusione fra la prateria multicolore del basamento, smaltata di fiori, e il giardino coltivato da lui in regolarità e ampiezza di aiuole.

Ma quando, nell'ideare il claustro della chiesa di Santa Maria presso San Celso (fig. 739), Cristoforo Solari non ebbe, a limite della propria visione, l'obbligo d'intonarsi a forme preesistenti, rinunciò ad ogni pompa d'ornati per la severità della forma geometrica, la nudità della massa. Come i Solari suoi predeces-

sori, egli si vale del cotto, ma sopprimendo gli effetti di colore, trattandolo con unità marmorea di superfici, in cui l'occhio discerne appena i filari delle mattonelle, disposti con prodigiosa esattezza a comporre la trama serica delle volte a vela. Ed ecco, da quel fondo preziosamente rasato, emergere con plastico ni-

Fig. 739 — Milano, Santa Maria presso San Celso.
Cristoforo Solari: Il claustro.

tore il volume degli archi distesi fra i capitelli dorici dei pilastri, masse imponenti adamantine nella semplicità geometrica del fascio in croce. All'esterno, la potenza degli aggetti scompare, come può vedersi nel lato verso il cimitero della chiesa (fig. 740), e le lesene si stirano, dalle alte basi, in lunghezza, sostituendo la chiara massa dei pilastri e inquadrando, con le tese cornici del fregio, lo specchio che accoglie l'ampiezza serena dell'arco.[1]

[1] Molte affinità con le forme del maestro lombardo suggeriscono il nome di Cristoforo Solari per la chiesetta milanese di Santa Maria della Fontana: gli specchi e le grandi lunette nell'interno, sotto il mirabile ombraculo, l'ampiezza degli archi nel chiostro cingente la chiesa, l'incrocio delle basi di colonna con lo zoccolo, le fasce aderenti che cingono con
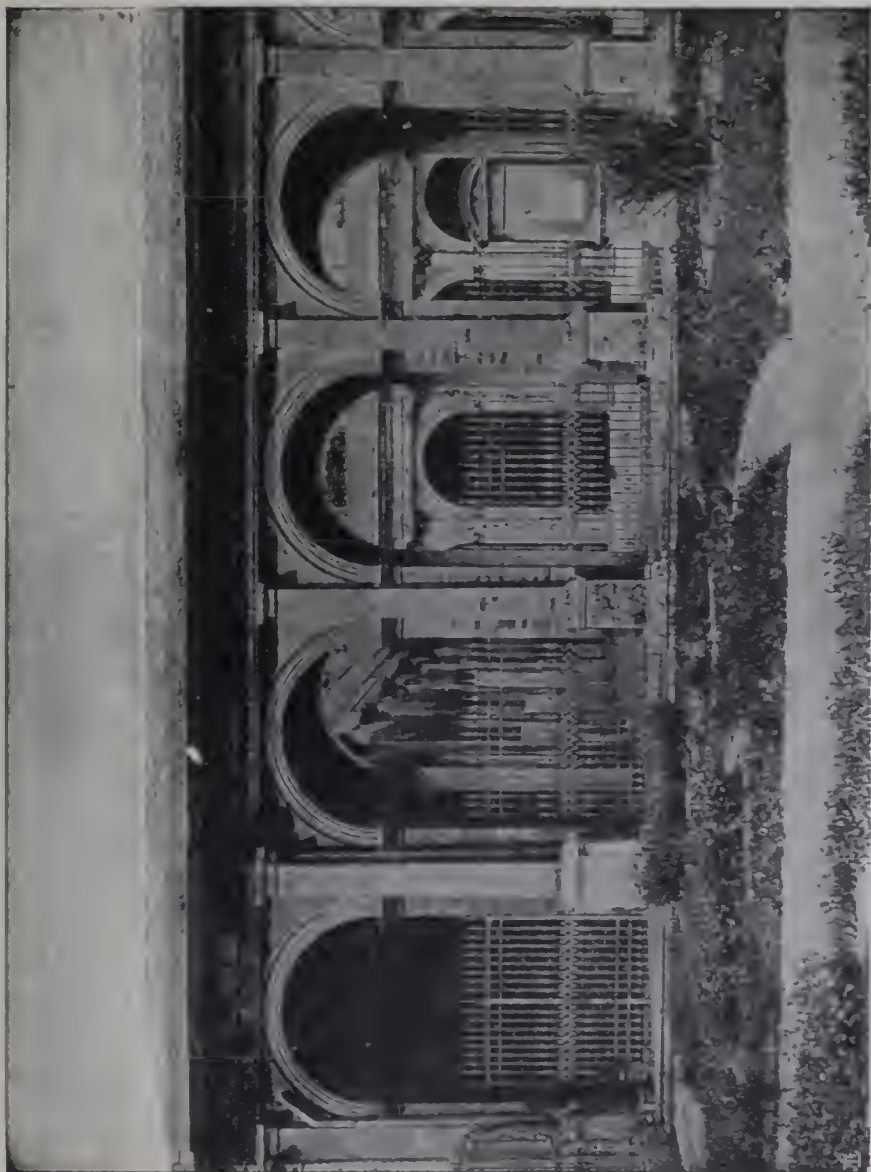
Fig. 740 — Milano, Santa Maria presso San Celso. Cristoforo Solari: Il claustro.

Fig. 741 — Milano, Chiesa della Passione. Cristoforo Solari: Crociera e tiburio.

Altra opera attribuita a Cristoforo Solari è il tiburio della chiesa di Santa Maria della Passione [1] (fig. 741), compiuto, secondo il Lattuada, circa il 1530, tre anni dopo la morte di Cristoforo. Ma, all'esterno, il massiccio prisma ottagonale, di tipo bramantesco, diviso in due ordini, con monumentali finestre e
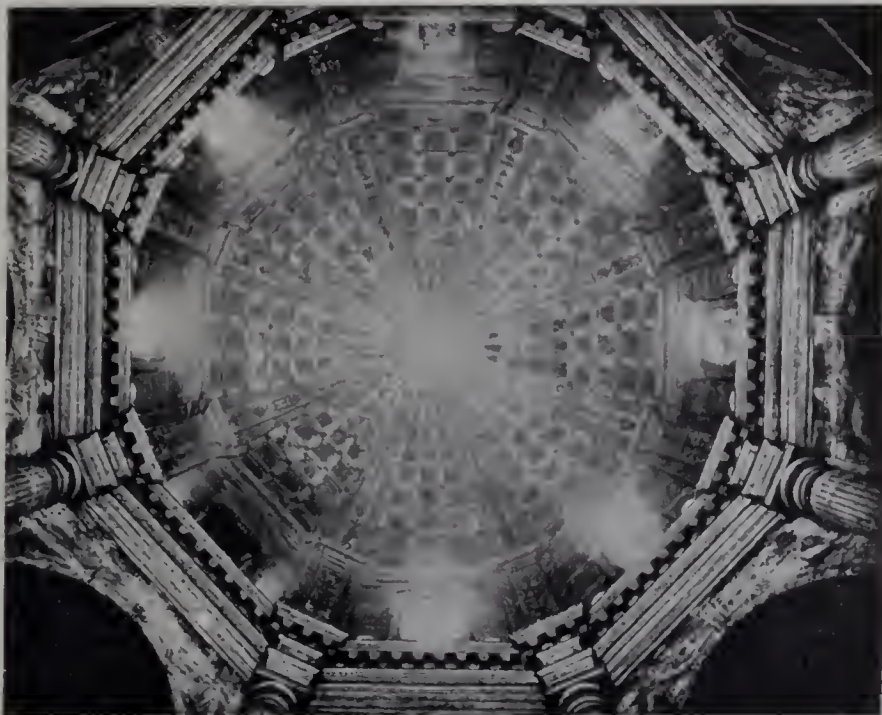
Fig. 742 — Milano, Chiesa della Passione.
Cristofaro Solari: Interno della cupola.

con piccole nicchie per statue, nel suo complesso, e alquanto meccanico, intaglio di specchi, di specchietti, di fasce e di lesene, ci sembra un'alterazione delle forme corrette, semplici e riposate, delle ferme linee proprie al maestro lombardo, che certa-

---

semplicità suprema il capitello; ma non bastano a confermarci nell'attribuzione, alla quale non ci sembrano convenire le aperture enormi, ad arco scemo, sugli angoli del portico, l'uniforme cilindratura delle colonne, la linea spezzata della cornice che cinge le lunette della loggia superiore.

[1] P. C. Elli, *La chiesa di S. Maria della Passione*, 1906.

Fig. 743 — Milano, Chiesa della Passione.
Cristoforo Solari: Crociera all'esterno.

mente aveva disegnato il tiburio. L'interno, invece, limpidamente rispecchia l'arte di Cristoforo Solari nel magnifico baldacchino piramidale (fig. 742); nella rete metallica dei cassettoni ampli e piani circoscritti da bande in croce, con borchie agli angoli; nelle monumentali finestre classiche del tiburio. Il rilievo preciso e nitido delle zone sovrapposte, negli angoli, a zone più ampie, che dan l'impressione di fasci di raggi spioventi dall'occhio di sole lungo il fulgido baldacchino, richiama, se pur con effetto meno sintetico e men alto, la cupola imbutiforme della cappella funebre in San Nazzaro.

All'esterno dei bracci di crociera (fig. 743), l'arte di Cristoforo Solari ci appare senza ornamenti, nella nobiltà suprema delle semicircolari cappelle tornite, delle curve superfici di raso, rientranti di un grado nitido e basso dal piano delle fasce tese di cornici e lesene, con la precisione plastica propria alle modanature dello scultore-architetto lombardo. A edicole di tipo classico, rafforzate da pilastri agli angoli, e alla parete liscia chiudente il tiburio, s'impostano, a vicenda, le cappelle dei bracci di crociera e le altre attorno la cupola, le quali s'incassano nel cavo profondo come attratte dall'ampia apertura delle edicole, aperte braccia. Questa grandezza di spazi e l'armonia della base stellata che le masse della crociera formano alla gigante tiara del tiburio; la parsimonia estrema dell'ornato, e il nitore delle superfici, da cui si distacca il misurato rilievo delle membrature essenziali; la meditata distribuzione di finestre e tondi, sulle facce delle edicole e tra le lesene delle cappelle; la fermezza e la precisione del rilievo; la parsimonia estrema dell'ornato, che pone in contrasto evidente il tiburio con la sua monumentale base, rivelano la concezione alta e severa che questo scultore lombardo, come il Bramantino pittore, ebbe dell'architettura.

Le finestre di sagoma allungata e semplice, aperte negli specchi laterali di ogni cappella in Santa Maria della Passione, tra lesena e lesena, si rivedono, similmente disposte, in un'altra grande opera di Cristoforo Solari: l'abside e la crociera del duomo di Como (fig. 744). Quando la fabbriceria decise d'ingrandire la

Fig. 744 — Como, Cattedrale. Cristoforo Solari: Crociera.

chiesa, abbattendo l'abside gotica e costruendone una più profonda, con due cappelle laterali e una cupola, furono chiamati a consiglio Cristoforo Solari e l'Omodeo. Tommaso Rodari, incaricato del lavoro, e il *Gobbo*, prepararono i modelli; la scelta cadde sul modello di Cristoforo, nel 1519. E benchè il Rodari rimanesse alla direzione dei lavori sino al 1526, l'opera bellissima si rivela creata dal puro architetto che ammiriamo nella croce di Santa Maria della Passione. La curva dell'abside risuona nella equivalente curva delle cappelle che chiudono il transetto: e dall'abside si prolungano due corpi paralleli al transetto della croce, che innalza, sopra la mezza cupola, un timpano classico.

Mentre i Rodari frastaglian porte e finestre, colonne e cimase, in una impacciata e pedestre imitazione delle ideali delicatezze pittoriche d'Antonio Omodeo, e nei regoletti delle anguste torricciole, sperdute entro il campo della facciata, ripetono un motivo che la Certosa di Pavia fondeva nello sfarzo dell'addobbo marmoreo, Cristoforo Solari, in contrasto con la esteriore pompa e lo squilibrio della precedente costruzione, esprime nella sobrietà decorativa, nell'assestamento rigoroso delle parti, il ritegno e la signorile eleganza delle proprie forme. Altissimo il basamento, come nella crociera della chiesa della Passione, e profilato appena da un basso zoccolo e dalla linea di cornice che gira sotto i pilastri, legando tra loro le finestre rettangolari; sull'asse delle finestre, sopra la catena di un'altra cornice, le trifore, che portano nella costruzione, con parsimonia elettissima, l'ombra pittorica dei Lombardi; sull'asse mediano delle trifore, nel fregio del coronamento, clipei entro cerchi di ovuli; sotto l'abaco dei capitelli, statue di giganti doccioni, in calmi atteggiamenti di forza, eco del duomo di Milano tradotta in voci della Rinascita: disposizione di elementi che si ripete lungo l'abside e le grandi cappelle, e i bracci interposti, con esattezza di metro, rara all'arte lombarda, con riposante calma di pause. Il basamento è un'alta fascia aderente, tra gli orli delle cornici, che lo dividono in vasti specchi; le finestre si

disegnano attillate e lunghe fra sottili bande marmoree; i clipei nobilissimi si stringono alla nuda fascia del fregio; le verticali masse dei contrafforti, che chiudono le braccia laterali e dividono gli spazi delle cappelle e dell'abside, sole masse a nitido e forte rilievo, accentuano, alzandosi dagli impercettibili gradi dello zoccolo che cinge l'edificio, quasi dal suolo stesso, l'appiombo della costruzione scoscesa, della muraglia a picco, che non ostante le sobrie ricerche pittoresche, richiama ancora l'integrità plastica delle moli ideate dal genio di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino. La tradizione lombarda del colore ha ancora echi nella signorile forma tesa, dall'alto al basso, dal centro ricurvo ai lati piani, braccia sbarrate di un corpo irrigidito in frontalità perfetta.

Con questi edifici di Cristoforo Solari, sorti nel primo trentennio del Cinquecento, chiudiamo il discorso sull'architettura quattrocentesca di Lombardia, che in essi trova l'epilogo, subordinando la ricchezza cromatica, sua particolare espressione, alla misura classica, ai ritmi di Toscana e di Roma.